



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado

Facultad de Letras y Ciencias Humanas

Unidad de Posgrado

**El modernismo en la configuración del sujeto indígena
en *Cuentos andinos* de Enrique López Albújar**

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura
con mención en Literatura peruana y latinoamericana

AUTOR

Yuri Jesús VILCHEZ BEJARANO

ASESOR

Dr. Arquímedes Américo MUDARRA MONTTOYA

Lima, Perú

2021



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Vilchez, Y. (2021). *El modernismo en la configuración del sujeto indígena en Cuentos andinos de Enrique López Albújar*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

HOJA DE METADATOS COMPLEMENTARIOS

Código ORCID del autor	“—”
DNI	10185784
Código ORCID del asesor	https://orcid.org/0000-0002-8008-7251
DNI	07938890
Grupo de investigación	“—”
Agencia financiadora	
Ubicación geográfica donde se desarrolló la investigación	12°06'47.0" Sur 77°00'09.1" Oeste
Disciplinas OCDE	Estudios de literatura general https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.03

UNIDAD DE POSGRADO
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE
GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER

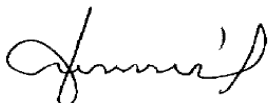
A los once días del mes de marzo de dos mil veintiuno, siendo las 11.00 horas, vía Google Meet, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores Mg. Manuel Larrú Salazar (Presidente), Dr. Américo Mudarra Montoya (Asesor), Dr. Mauro Mamani Macedo (Informante) y Dr. Richard Leonardo Loayza (Informante) para calificar la sustentación de la tesis titulada **El modernismo en la configuración del sujeto indígena en *Cuentos andinos* de Enrique López Albújar**, presentada por el señor **Yuri Jesús Vilchez Bejarano** Bachiller en Literatura, para optar el Grado de Magíster en Literatura con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana.

Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Posgrado.

Excelente (19)

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en Literatura con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana al bachiller **Yuri Jesús Vilchez Bejarano**.

El acto académico de sustentación concluyó a las 13.00 horas.



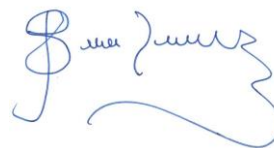
Mg. Manuel Larrú Salazar
(Presidente)
Profesor Asociado D.E.



Dr. Américo Mudarra Montoya
Asesor
Profesor Principal D.E.



Dr. Mauro Mamani Macedo
Informante
Profesor Principal D.E.



Dr. Richard Leonardo Loayza
Informante
Profesor Asociado T.C.

Resumen

A cien años de la publicación de *Cuentos andinos*, de Enrique López Albújar, este texto, considerado como iniciador del indigenismo narrativo en el Perú, ha despertado elogios como recriminaciones debido a la manera cómo representa al sujeto indígena en sus relatos. La común explicación de este hecho suele adjudicar el motivo de esas imágenes brutales a la vida profesional del escritor como juez. Esta interpretación ha sido un lugar común en la crítica literaria, pues no solo brinda una explicación sino que permitiría sostener el carácter realista de la obra. En el presente estudio, se cuestiona la mirada determinista sobre los personajes de *Cuentos andinos* que pretende encajonar los relatos en el realismo indigenista. Asumimos una perspectiva diferente para explicar la configuración de los personajes indígenas. Demostramos que el modernismo en su versión decadentista es una fuente significativa en la construcción de los personajes, con lo cual, estos se alejan de los modelos indigenistas y se acercan más al exotismo modernista.

Palabras clave: indigenismo, modernismo, decadentismo, López Albújar

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPITULO I: <i>Cuentos andinos</i> frente a la crítica	12
1.1. El realismo como paradigma de la crítica literaria sobre <i>Cuentos Andinos</i>	12
1.1.1. El primer debate	13
1.1.2. El segundo debate	18
1.1.3. La lectura realista propuesta por <i>Cuentos andinos</i>	23
1.2. El cuestionamiento al realismo decimonónico.....	26
1.2.1. El tercer debate sobre cuentos andinos	28
 CAPITULO II: El modernismo: la armonía de la contradicción	32
2.1. El modernismo hispanoamericano.....	32
2.1.1. Antecedentes.....	34
2.1.2. La armonía de la contradicción	38
2.2. El modernismo peruano	44
2.2.1. Antecedentes.....	44
2.2.2. Vertientes del modernismo en el Perú.....	47
2.2.3. Etapas del modernismo.....	49
A) Premodernismo: el positivismo y la generación radical.....	49
B) Modernismo: el predominio del espiritualismo.....	50
C) Posmodernismo: entre el subjetivismo y el objetivismo.....	52
2.3. <i>Cuentos andinos</i> entre el modernismo y el naturalismo.....	55
2.4. El decadentismo	59
2.4.1. El decadentismo como una versión del arte moderno contra la modernidad.....	60
2.4.2. El concepto y características del decadentismo.....	64
2.4.4. El decadentismo en Hispanoamérica a inicios del siglo XX.....	68
2.4.5. El decadentismo en el Perú a inicios del siglo XX.....	70
 CAPITULO III: La narrativa anterior a <i>Cuentos andinos</i>	75
3.1. Etapas en la narrativa de Enrique López Albújar.....	75
3.2. <i>Miniaturas</i> en los primeros momentos del modernismo.....	80
3.3. <i>La mujer Diógenes</i>	86
3.4. <i>Cuentos de arena y sol</i>	92

CAPITULO IV: <i>Cuentos andinos</i> y la configuración del sujeto andino	103
4.1. <i>Cuentos andinos</i> antes de 1920.....	103
4.2. Análisis de <i>Cuentos andinos</i>	105
4.2.1. Elementos paratextuales.....	105
4.2.1.1. El título y la imagen inicial.....	105
4.2.1.2. «Dedicatoria a mis hijos».....	107
4.2.1.3. Prólogo de Ezequiel S. Ayllón.....	109
4.2.2. Los cuentos.....	109
4.2.2.1. El proyecto de un mundo orgánico.....	109
4.2.2.2. Los relatos olvidables.....	110
A) «Como habla la coca».....	111
B) «La soberbia del piojo».....	115
C) «El caso Julio Zimens».....	118
4.3. La configuración del sujeto andino en <i>Cuentos andinos</i>	121
4.3.1. Los personajes híbridos.....	121
4.3.2. La esfinge de dos caras.....	125
4.4. El conflicto del narrador modernista en <i>Cuentos andinos</i>	131
4.4.1. El narrador modernista.....	133
4.4.2. El narrador en <i>Cuentos andinos</i> entre la objetividad y el subjetivismo.....	135
4.4.3. El símil como recurso del narrador en la representación del indio en <i>Cuentos andinos</i>	138
4.5. El indigenismo y <i>Cuentos andinos</i>	141
Conclusiones	146
Bibliografía	149

INTRODUCCIÓN

Manuel Enrique López Albújar, más que un narrador, fue un escritor rebelde y provocador. Ante la controversia, se mostraba siempre como un ardiente y zumbón polemista de elegancia señorial, actitud comparable con algún personaje de la novela *el Quijote de la Mancha*. La alusión no es gratuita, pues quizá, por la identificación con la obra cervantina, sea el seudónimo de Sansón Carrasco el que más empleó nuestro escritor chiclayano para firmar los cientos de artículos periodísticos y poemas con los que criticaba al, lo que él denominaba, *sanchopancismo* de la sociedad¹. Esta conducta, poco estudiada en López Albújar, le generó una serie de enfrentamientos con amenazas de duelos en algunos casos y, en otros, con la estadía en prisión hasta en tres ocasiones. Tuvo una vida turbulenta y sus escritos son el testimonio de ese periplo².

¹ Es significativo que, tomando en cuenta la novela cervantina, López Albújar no haya elegido la contraparte de Sancho Panza, el Quijote, para caracterizar su postura sino la del bachiller salmantino, cuyo oficio principal consiste en enfrentarse al Caballero de la Triste Figura con la intención de que este abandone su empresa.

² En el año de 1893, ingresó a la cárcel por primera vez. El motivo fue la publicación de un poema titulado «Ansias», cuyo contenido critica a Andrés Avelino Cáceres. El escrito chiclayano fue liberado posteriormente, después de que su abogado hiciera una ardua defensa a la libertad de pensamiento y de prensa. En el mismo escándalo, también estuvo involucrado otro texto del autor titulado «Rosa carne», poema que fue tildado de inmoral. En 1894, volvió a purgar prisión debido a la aparición de un texto considerado como subversivo. El poema en cuestión se titulaba «Adiós a la patria» y fue publicado, de manera provocadora, el 28 de julio del mismo año. Luego, en 1895, da a luz, en coautoría con Aurelio Arnao, *Miniaturas. Album de bellezas limeñas*, libro que generó el disgusto de varios, la posibilidad de un duelo y la pelea a puños con José Santos Chocano. Rebelde y provocador, López Albújar se enfrentó al gobierno desde los semanarios *La tunda*, *La cachiporra* y otras publicaciones afines. Del mismo modo, ya en el siglo XX y a través del semanario *El amigo del pueblo*, fue un duro crítico del gamonalismo y de los adversarios a Nicolás de Piérola. Estas acciones le granjearon la cárcel en 1909. Es por este periodo cuando comienza a emplear el seudónimo de Sansón Carrasco. En 1916, se produce una polémica con Abraham Valdelomar, en la cual López Albújar realizará una fogosa defensa de la generación anterior a la del escritor pisqueño. En 1918, sustentará su famosa sentencia en la que absuelve a dos adúlteros, apelando a la libertad del sentimiento amoroso, una acción que contravino el código penal vigente en la época. Por ello, el juez y escritor fue suspendido.

En este cause de polémicas también navegaron su libro de relatos *Cuentos andinos* (1920) y la novela *Matalaché* (1928). Ambas obras presentan un carisma de ruptura y polémica con la época en la que se produjeron. La novela se muestra perturbadora y controversial para una sociedad conservadora debido al tema desarrollado: los amoríos entre un esclavo, el mulato José Manuel, y la hija del hacendado, María Luz. Este hecho fue ambientado en el siglo XIX. Además, en un claro gesto de provocación, el autor calificó esta obra como una novela retaguardista, situándose, con ello, contrario al vanguardismo imperante en la época.

Por lo expuesto hasta aquí, creemos relevante considerar la actitud controversial del autor en la escritura y publicación de *Cuentos andinos*. Este libro surge dentro de un ambiente donde predominaba la imagen exotista y romántica del sujeto andino, mientras que en el imaginario social criollo se vuelve a despertar el miedo al indígena como producto de los diversos movimientos andinos y populares que surgen a inicios del siglo XX tanto en el medio rural como urbano. Los indios de *Cuentos andinos* no provienen del pueblo indianista de Killac, de *Aves sin nido*, ni tampoco del mundo incaísta³ chocanESCO. Los indios de López Albújar rompen estereotipos sociales, con respecto al sujeto andino, existentes a inicios del siglo XX. Debido a ello, la crítica literaria ha fruncido el ceño durante varias décadas,

³ Los términos incaísmo e indianismo son empleados en este trabajo según los siguientes matices. Al configurar el sujeto andino, el incaísmo toma elementos legendarios, provenientes de la idealización de un pasado imperial y sin considerar la situación del sujeto representado en el momento de la enunciación (cfr. Cornejo, 1989: 31-32). Por otro lado, el indianismo es la representación exotista del sujeto andino (Escajadillo, 1993: 40), la cual puede llegar a mostrar una actitud reivindicatoria del sujeto andino: los indios son presentados con simpatía (Meléndez, 1961: 13) o, podríamos decir, paternalismo. En síntesis, ambos términos tienen un grado de idealización y exotismo; la diferencia estriba en que el primero lo hace sin considerar el presente del sujeto, mientras que el segundo aborda con «simpatía» los conflictos del presente del sujeto andino.

alabándola por un lado por su mayor «realismo» y criticándola por sus «aberraciones». Como en todos los actos de su vida, López Albújar escribió sus relatos con el ánimo de quebrar los paradigmas en la representación literaria del indio que nos entregaba el idealismo romántico. Actuó a la manera de Sansón Carrasco al enfrentar al Quijote de la Mancha con el objetivo de alejarlo de su imaginaria. Queda claro que, a la hora de leer *Cuentos andinos*, no podemos dejar de lado la intención transgresora que motivó la composición de personajes perturbadores, perversos y sádicos.

Desde que *Cuentos andinos* salió publicado en el año de 1920, muy poco se ha escrito en el Perú sobre este libro, a pesar de ser considerado como fundamental en el estudio del indigenismo peruano y, además, del enorme reconocimiento del autor en el siglo XX (fue nombrado en 1962, por el gobierno peruano, Patriarca de las Letras Castellanas en el Perú). Hoy, *Cuentos andinos* es una obra reducida a unos cuantos temas de estudio y a la imagen brutal del indio en los cuentos. La evidente contradicción, entre la importancia reconocida de la obra y el aparente olvido en el que se halla (pues reducirla a estereotipos es una forma de olvido), nos ha motivado a preguntarnos en torno a los motivos de este hecho, pues no consideramos que se deba a «una distracción involuntaria de la academia» (Barúa, 2011: 215) como se llegó a afirmar en algún momento.

Es evidente que la polémica gira en torno a la representación del sujeto andino en los cuentos de López Albújar. Esta representación ha merecido una sanción negativa por una parte de la crítica literaria, acusando al autor de haber

reducido la interpretación del indígena a su experiencia judicial. Quienes alaban la obra del escritor chiclayano, catalogándola como la primera incursión realista sobre el indio, son muchas veces quienes reducen su aporte a meras estampas truculentas y prejuiciosas del mundo andino. Definitivamente existe un claro vacío que la crítica literaria no ha podido explicar y, al intentarlo, ha caído en una simplista interpretación: los personajes indios de *Cuentos andinos* son retratos de los criminales que observó el juez-escritor.

El presente trabajo pretende brindar una interpretación distinta hasta las ahora realizadas en torno a la representación del sujeto andino en *Cuentos andinos* de López Albújar y, así, rescatar al escritor chiclayano del abandono que sufre. Encasillarlo en una lectura única es una forma de extraviarlo. Nuestro objetivo general es describir el tipo de representación a la que es sometida la imagen del indio en los cuentos. Para ello, tendremos en cuenta los siguientes objetivos específicos. En primer lugar, pretendemos reconocer la perspectiva dominante de la crítica literaria en torno a la obra. En segundo lugar, esperamos destacar la presencia de elementos modernistas en sus primeros relatos. Por último, buscamos identificar los tópicos y rasgos modernistas en su versión decadentista dentro del libro *Cuentos andinos*.

Frente a ese hecho, la hipótesis central de nuestro trabajo pretende demostrar que los personajes indígenas presentes en *Cuentos andinos* están contruidos según los modelos de la estética modernista en su versión decadentista. Para ello, nos es necesario sostener dos hipótesis secundarias. La primera señala que, a lo largo de los años y desde una perspectiva predominantemente realista, la crítica literaria ha construido una imagen estereotípica y negativa de la narrativa

sobre el indio que realiza López Albújar. La segunda hipótesis busca demostrar que los elementos modernistas en su versión decadentista están presentes desde los primeros textos narrativos del autor.

Un hecho relevante es que existen pocos estudios en torno a la narrativa de López Albuja. Los dos estudiosos reconocidos son Raúl-Estuardo Cornejo y Tomás Escajadillo. El primero realizó dos tesis sobre la poesía y los primeros relatos del autor, escritos antes de *Cuentos andinos*. Por otro lado, Escajadillo dedicó un libro sobre la narrativa de nuestro autor, centrándose, sobre todo, en *Matalaché*. Los demás autores que han abordado a López Albújar lo han hecho a través de artículos, comentarios y reseñas. Todos ellos han exaltado el carácter indigenista de estos cuentos, lo cual ha creado una vertiente de lectura que, desde el realismo, evalúa y juzga esta obra. En las últimas décadas, han surgido estudiosos que consideran el modernismo como un componente importante en la composición de su obra. Uno de ellos es Edmundo Bendezú, para quien el modernismo es un ingrediente importante de la narrativa de López Albújar.

El presente trabajo está dividido en cuatro capítulos. En el primero, revisamos los diversos artículos y estudios en torno al libro *Cuentos andinos* con el propósito de observar las tendencias en la interpretación de la obra. Describiremos el interés de la crítica literaria por destacar la representación realista de los personajes andinos, interés que provoca el desplazamiento de los elementos modernistas hasta ocultarlos. En el segundo capítulo, describimos los conceptos de modernismo hispanoamericano y decadentismo. El propósito es el de destacar el carácter sincrético del modernismo, en el sentido que tiende a asimilar diversas corrientes

europeas y que, además, busca modular y armonizar. Por último, analizaremos el rol del decadentismo dentro de este proceso.

En el tercer capítulo, estudiaremos las obras anteriores a *Cuentos andinos*; de ese modo, abordaremos *Miniaturas*, *La mujer Diógenes* y *Cuentos de arena y sol* con el propósito de identificar los elementos modernistas en los textos, enfatizando la vertiente decadentista. De esta manera, pretendemos establecer tópicos en los relatos de esta etapa, que apunte a la línea decadentista. En el cuarto capítulo y una vez identificados los rasgos modernistas en la literatura anterior a *Cuentos andinos*, reconoceremos dichos elementos en los relatos de la obra motivo de nuestro trabajo.

En esta tesis de maestría estamos considerando, principalmente, como corpus de estudio el libro *Cuentos andinos* dentro del contexto de su producción, primeras décadas del siglo XX, y en relación con el modernismo en su vertiente decadentista. Hemos dejado de lado el libro *Nuevo cuentos andinos* (1937) debido a que la distancia de producción lo aleja del contexto determinante de *Cuentos andinos* y porque las motivaciones de su composición son distintas. Es por ello, también, que tomaremos como parte de nuestro análisis los textos literarios anteriores a la publicación de *Cuentos andinos*.

Por otro lado, debido a que la presente investigación aborda la presencia de rasgos distintivos de diversas corrientes literarias en *Cuentos andinos*, nuestra lectura toma en cuenta dos perspectivas en lo referente a la metodología empleada. La primera se enfoca en el análisis de la dimensión pragmática del texto y se sustenta con el empleo de diversos recursos retóricos, narratológicos y semióticos. La segunda se sitúa desde una mirada historiográfica para realizar un seguimiento

al desarrollo y definición de las corrientes modernista y decadentista, principalmente.

Nuestro mayor deseo es que este trabajo impulse una lectura nueva sobre *Cuentos andinos* y así, como un auténtico clásico, viva en la sociedad actual y no como una pieza de arqueología literaria, considerada como un mero antecedente del indigenismo. Sin duda varios de sus relatos han sobrevivido los cien años de su publicación, pero a costa de abandonar el discurso nacionalista e indigenista que los envolvió y, además, de aceptar el reto para demostrar que también poseen elementos con los que el lector del siglo XXI puede descubrir identidades nuevas.

CAPITULO I

CUENTOS ANDINOS FRENTE A LA CRÍTICA

Para alcanzar los objetivos centrales de este trabajo, es necesario revisar los diversos estudios y análisis sobre *Cuentos andinos*. De este modo, pretendemos, en este capítulo, identificar tendencias en el conjunto de estudios sobre la obra abordada, destacando las diversas etapas donde se inscriben los debates sobre el libro de López Albújar. Para ello revisaremos los primeros comentarios sobre este texto, los cuales enfatizan el aspecto de la representación desde una perspectiva verista. En un segundo momento, abordaremos los artículos y estudios que dejan de lado el debate sobre la veracidad del indio en los relatos y que, por el contrario, destacan los procesos compositivos de los personajes andinos, tanto en un nivel ideológico como estético. El propósito de este capítulo es el de mostrar como el discurso del realismo, desde la crítica literaria, fue construyendo una polémica interpretación sobre los personajes andinos en esta obra.

1.1. El realismo como paradigma de la crítica literaria sobre *Cuentos andinos*.

El contexto en el cual *Cuentos andinos* se convirtió en una obra emblemática de la narrativa peruana y del indigenismo en particular ha quedado en el pasado. Salvo el desencuentro cultural que moldea nuestra realidad nacional, los conflictos sociales y políticos constitutivos del discurso indigenista en el siglo XX han,

prácticamente, desaparecido. Lo mismo ocurre con los discursos de la crítica literaria sobre este libro de cuentos, relatos que responden, también, a intereses culturales, estéticos y sociales. Todo esto se evidencia en las notables diferencias estilísticas y temáticas entre obras como *Aves sin nido*, *Cuentos andinos*, *El mundo es ancho y ajeno*, *Los ríos profundos*, *País de Jauja* o *Rosa Cuchillo*, por mencionar algunos ejemplos. Cada libro no solo es fruto de un contexto de producción, lo es, también, de un contexto de interpretación. Así, la lectura de *Cuentos andinos*, como cualquier obra literaria, responde a criterios marcados por intereses y objetivos diversos tanto en el nivel social como estético. Este hecho nos obliga a revisar no solo la bibliografía en torno a la obra que vamos a estudiar sino, también, a contextualizarla dentro del devenir de la crítica literaria sobre el discurso indigenista durante el siglo XX. Con ello, esperamos poder identificar los valores fundamentales otorgados por la comunidad académica⁴ a nuestro libro de cuentos. Leer la crítica sobre *Cuentos andinos* de una manera diacrónica es establecer una narrativa en la cual se observarán las ideas, las lecturas, en su devenir.

1.1.1. El primer debate

Aquellos quienes abordan la formación de la crítica literaria en el Perú coinciden en ubicar sus inicios en el primer cuarto del siglo XX, porque es, en esta época, cuando se instituyen los paradigmas principales que pugnarán en pos de establecer el canon dominante durante el siglo XX: José de la Riva Agüero, Luis

⁴ Cabe precisar que nuestro análisis se enfocará principalmente en la lectura desarrollada por la comunidad crítica, sobre todo en su dimensión secular, es decir, la crítica académica (Huamán, 2015: 22-24).

Alberto Sánchez y José Carlos Mariátegui. Carlos García-Bedoya, en su medular estudio «El canon literario peruano» (2007), describe esta época como el inicio de la ruptura del canon criollo-oligárquico de la literatura a favor de la construcción de un nuevo canon de espíritu antioligárquico⁵.

Si bien, en los siglos anteriores, se puede hablar, en cierto modo, de crítica o comentario literario, es entre 1905 y 1928 cuando se produce una sistematización de nuestra literatura sobre la base de un proyecto cultural, político y social. En ese sentido, hablamos de discursos ideológicos que constituyen y construyen nuestra literatura bajo el concepto de lo nacional, proyecto impuesto desde el siglo XIX.

A cien años de las guerras de independencia y después de la derrota frente a Chile, el Perú estaba en la búsqueda de un signo que lo articule como nación⁶. Es así que esta idea será interpretada desde diversos ángulos: la visión hispanista de José de la Riva Agüero, quien asume la mirada de la oligarquía criolla conservadora y evalúa nuestra literatura como apéndice de la española; la totalizadora en el mestizaje propuesto por Luis Alberto Sánchez, quien, como representante de una naciente burguesía criolla (Lauer, 1989: 65), pretende insertar el discurso indígena como parte de nuestro pasado cultural, dotándole de base histórica a las clases burguesas criollas; y, por último, la vertiente popular mestiza de José Carlos Mariátegui, quien, desde una lectura personal del marxismo, describe la

⁵ El maestro sanmarquino describe este proceso en tres etapas. Un primer enfrentamiento con el canon oligárquico (representado por José de la Riva-Agüero y Ventura García Calderón, principalmente), propiciado por Luis Alberto Sánchez y José Carlos Mariátegui, durante el oncenio de Leguía. Un segundo momento de restauración oligárquica entre la década de los 30 y los primeros años de los 40. La tercera etapa, entre fines de los 40 y durante la década de los 50, cuando se consolida el canon antioligárquico (García-Bedoya, 2007).

⁶ Resulta un síntoma del estado emocional de la época que E. Ayllón, en el prólogo escrito a *Cuentos andinos*, señale que «la existencia de la nacionalidad reclama incesantemente la creación de mayores vínculos con el elemento indígena» (1924, 26).

complejidad de nuestro controversial sistema literario como un proceso dialéctico conducente al indigenismo.

Como sabemos, las dos posturas que trascenderán sus orígenes y lograrán una mayor influencia en los estudios historiográficos literarios son las de Luis Alberto Sánchez y José Carlos Mariátegui. La primera, a pesar de ser muy criticada por su subjetividad e imprecisiones, logró mantenerse como parte del *establishment* literario (Lauer, 1989), influenciando a posteriores historiógrafos como Tamayo Vargas y Alberto Tauro del Pino. La segunda, aplacada principalmente por la propia izquierda que minusvaloró los aportes del Amauta (cf. Flores Galindo, 1991), fue rescatada durante los sesenta y setenta gracias a las relecturas críticas de Cornejo Polar, Washington Delgado y Tomás Escajadillo. En resumen, en ambos casos, factores sociales y políticos contribuyeron a la sustentación de la postura de Sánchez y a la marginación de la perspectiva de Mariátegui, sobre todo debido a la influencia del APRA y a la del Partido Socialista, respectivamente.

Es necesario este breve recuento para contextualizar la famosa polémica sobre el indigenismo que se produjo en 1927 entre José Carlos Mariátegui y Luis Alberto Sánchez, polémica en la cual *Cuentos andinos* se vio involucrado indirectamente. En aquel debate, estos dos estudiosos mostraron apreciaciones muy distintas sobre López Albújar sin saber, probablemente, que, con ello, estaban constituyendo las dos posturas principales desde donde sería evaluado *Cuentos andinos* durante el corto siglo XX en el Perú.

Antes de este debate, no hubo una reflexión profunda sobre *Cuentos andinos*; a lo sumo, comentarios encomiásticos por un lado y cuestionamientos subjetivos por otro. Por ejemplo, en la edición de *Cuentos andinos* de 1924, el autor

incluye algunos comentarios escritos en torno a la primera edición de la obra. Muchas de estas observaciones giran sobre la idea del realismo o la veracidad de la imagen del indio presentado, también destacan el tono épico de la representación. Veamos algunos de ellos. Ricardo Vega García señala, con respecto al libro de López Albújar, que «son, pues, estos cuentos cuadros entresacados de la vida provinciana» (López, 1924: 274). Alcides Arguedas habla de un «realismo amargo» presente en la obra (285). Para F. A. Loayza, en el libro, «hay escenas de salvajismo heroico» (278). De la misma idea es Julio Félix Castro, quien resalta que «flota en ellos un aliento de epopeya» (277). Para Fray Pedro Martínez Vélez, «*Cuentos andinos* son (sic) una obra realista a través de un fuerte temperamento artístico» (283). Por otro lado, Max Daireaux señala que el libro «le pareció un poco pesado» (281) y que algunos cuentos no tienen «nada esencial» (281). Como podemos apreciar claramente, el facto de la representación realista es constantemente considerado en estas primeras apreciaciones sobre la obra.

Volvamos a la polémica de 1927. El juicio de Luis Alberto Sánchez es totalmente negativo sobre la visión del indio que entrega López Albújar. Comenta sarcásticamente sobre el escrito «Psicología del indio», del escritor chiclayano, al decir que son «cruelles y demoledoras apostillas de López Albújar en contra del mismo indio» (en Aquézolo, 1976: 69). Estas, en opinión de Sánchez, provocan «la necesidad inaplazable de ir a la raza [...] para exterminarla» (70). A su turno, en respuesta a Sánchez, Mariátegui responde que el indio representado por el autor de *Cuentos andinos* debe leerse desde la interpretación que López Albújar realiza sobre el indio al afirmar que este es «una esfinge de dos caras»: una es la apacible, la del *ayllu*; la otra, la violenta y vengativa. De esta última, Mariátegui advierte que

«corresponde a la actitud del indio ante el blanco, ante el *misti*» (75 [cursivas en el original]). Mariátegui no niega el indio de López Albújar, pero pretende excusarlo.

Como podemos apreciar, ambos estudiosos coinciden en la representación agresiva del indígena por parte de López Albújar; sin embargo, difieren en su interpretación. Por un lado, para Sánchez, la imagen del indio en el libro de cuentos es amarga, triste y anormal. Así, en su libro *La literatura peruana*, Sánchez desmerece el valor literario de *Cuentos andinos* al señalar que presenta «un estilo directo, apenas dorado de literatura [...] era un libro amargo, más sociológico que literario, una sucesión de casos tristes, anormales algunos, todos en los linderos de la penalidad» (1981: 1176). Por otro lado, Mariátegui, en un primer momento, afirma que los personajes son la expresión de los sentimientos originales y autóctonos del mundo de la sierra. En «El proceso de la literatura», Mariátegui señala, con respecto al indio, que

la servidumbre ha deprimido, sin duda, su psiquis y su carne. Le ha vuelto un poco más melancólico, un poco más nostálgico. Bajo el peso de estos cuatro siglos el indio se ha encorvado moral y físicamente. Mas el fondo oscuro de su alma casi no ha mudado [...] *Cuentos andinos* es el primero que en nuestro tiempo explora estos caminos [...] aprehenden, en sus secos y duros dibujos, emociones sustantivas de la vida de la Sierra, y nos presentan algunos escorzos del alma del indio (2002 [1928]: 336).

Sin embargo, es significativo el término *escorzos* que emplea Mariátegui para describir las imágenes que los cuentos nos muestran sobre el sujeto andino. Esta palabra, alude a un tipo de representación en la pintura que consiste en acortar según las normas de perspectivas, «las imágenes que se extienden en sentido perpendicular u oblicuo al plano del papel o lienzo sobre el que se pinta» (RAE). En pintura esta es una técnica que pretende ofrecer una mirada angular sobre un objeto

o cuerpo con la intención de producir la ilusión de volumen. Ese es, sin duda, el sentido con el que el Amauta emplea el término. Mariátegui asume que los indios de López Albújar son la interpretación o la perspectiva del autor en su pretensión de darle volumen, es decir, realismo, a las imágenes del indio que presentan sus relatos.

1.1.2. El segundo debate

Durante la década de los 30 y los 50, la comunidad académica guardó reserva en torno a *Cuentos andinos*; mientras que, por el lado de la comunidad interpretativa, ira creciendo la fama de López Albújar debido, sobre todo, a su novela *Matalaché*. Este silencio de la comunidad académica se podría deber, en parte, como señalan Díaz, Fernández, García-Bedoya, Huamán (1990) al hablar sobre el devenir de la crítica literaria en el Perú, a un retroceso de las vanguardias y a un restablecimiento del orden oligárquico⁷. Al respecto afirman: «la crítica literaria se vuelve aporoblemática y pierde significado en el debate nacional» (174). Si bien, por el lado de la creación literaria, Ciro Alegría y José María Arguedas impulsan el discurso Indigenista, acompañados del avance de disciplinas como la historia y la antropología, la crítica literaria está rezagada, pertrechada en el discurso anecdótico y subjetivo como el de Luis Alberto Sánchez (174).

Es a partir de la década de los 60 cuando se propicia la redacción de una serie de artículos y estudios sobre la narrativa de López Albújar. Este momento

⁷ Etapa que corresponde al resurgimiento del espíritu oligárquico dentro del debate del canon literario (García-Bedoya, 2007: 18)

corresponde a la apertura de nuevas corrientes críticas en el Perú (Díaz, Fernández, García-Bedoya, Huamán, 1990: 175-176), producto de la influencia de la estilística de Luis Jaime Cisneros y la fenomenología de Alberto Escobar. La crítica literaria irá constituyéndose a través de dos vertientes: la primera, sobre la base de las ciencias sociales, retomará los conflictos culturales en pos de la identidad nacional; la segunda, será impulsada por las corrientes formalistas y neopositivistas de la crítica literaria europea (179).

La crítica literaria sobre *Cuentos andinos*, posterior a la etapa de Luis Alberto Sánchez y la influencia poderosa de este, se desarrollará a través de la primera vertiente señalada en el párrafo anterior. Es una época donde la novela se alimenta de los discursos de las ciencias sociales y, de ese modo, serán estas las que precisamente constituyan los parámetros de veridicción y realidad de las obras literarias, creándose de esta manera una imagen tautológica entre la representación literaria y los conceptos de las ciencias sociales que alimentan la primera (cfr. González Echevarría, 2000). El mejor ejemplo de esa relación la encontramos en la conocida mesa redonda sobre la novela *Todas las sangres*. Allí, de modo evidente, se produce la cruel imposición del discurso realista-verista de las ciencias sociales frente a la búsqueda de la independencia ficcional de la literatura.

En este contexto, la lectura de *Cuentos andinos*, como gran parte de la crítica literaria apoyada en las ciencias sociales, tendrá como unidad de medida la proximidad de la imagen representada del indio frente al referente real que se asume en cada contexto. Resaltemos aquí que ese, también, es uno de los trasfondos de la discusión entre Sánchez y Mariátegui: la veracidad en la representación del indio. El factor ideológico es el otro motivo de la discusión.

Es así como, desde la categoría del realismo y desde el estereotipo del indio agresivo y perverso, centro de la discusión en 1927, se interpretará los cuentos de López Albújar para valorarlos ya sea de forma negativa o de manera positiva.

A continuación, citamos algunas opiniones negativas sobre el indio representado en *Cuentos andinos*: «López Albújar pudo juntar un mayor número de negaciones humanas del indio porque lo relegó a un primitivismo que parece ignorar la gloria del incario» (Cáceres, 1981: 6); «el indigenismo negativo de López Albújar (sociológicamente y no desde el punto de vista literario) sigue pues las indicaciones de la ‘Psicología del indio’» (6); «ha abandonado el clisé del indio débil, sumiso y triste para subrayar características como el valor, la inteligencia, el amor, la rebeldía, la fidelidad; aunque exagere a veces su violencia» (Gnutzmann, 2007: 68); «esos relatos introducen la novedad de captar la psicología indígena con un trazo directo y nada embellecedor, pero su visión tiende a ser determinista, fría y poco comprensiva: observación de casos más que introspección» (Oviedo, 2001: 451); «Un impresionante catálogo de depravaciones sexuales y furores homicidas del indio, al que López Albújar, funcionario del Poder Judicial en distintos lugares del Perú, sólo parece haber visto en el banquillo de los acusados» (Vargas Llosa, 1964: 3).

Esta última idea suele ser el argumento más común para explicar la representación «brutal y deformada» del indio. Esta opinión considera la experiencia judicial de López Albújar como la fuente principal, sino la única, en la construcción de sus personajes. De ahí, dicen algunos críticos, provienen las imágenes violentas, transgresoras y deformadas del indio, pues el juzgado sería una «mala escuela para conocer a una raza o una clase social» (Sánchez, 1981:1177). Inclusive José Carlos

Mariátegui apela a este recurso para excusar la representación que realiza del indio nuestro escritor: «[Esas imágenes del indio] retratan la cara que López, desde su posición, pudo enfocar mejor» (en Aquezolo, 1976: 75). En 1980, Jorge Cornejo Polar, también apela a dicho prejuicio para sostener su opinión: «la imagen que [López Albújar] había adquirido del indio era notablemente parcial, dependiente en mucho de las funciones judiciales a través de las que se había asomado a esa realidad» (1980: 116). En el 2006, James Higgins sigue repitiendo dicha idea: «El libro está inspirado en su observación de indios que comparecieron ante él acusados de diversos delitos»⁸ (197).

Por otro lado, quienes mejor representan la vertiente que rescata la obra de López Albújar son Raúl-Estuardo Cornejo⁹ y Tomás Escajadillo. El primero, al hablar sobre *Cuentos andinos*, destaca el realismo presente en su literatura: «La casi totalidad de la literatura de López Albújar es enteramente vivencial; hay en su prosa muy poco de elaboración exclusivamente cerebral» (1960: 93)¹⁰. Para Raúl-Estuardo Cornejo, este libro de cuentos es quien dará luz a un neorrealismo nacional, dejando atrás al modernismo (1962: 117; 1960: 94). Por su parte, Tomás Escajadillo destacará *Cuentos andinos* como la obra iniciadora del indigenismo. Esto, según el autor, por su grado de cercanía que logra al «'mundo total' del

⁸ James Higgins llega a brindar una apreciación no muy precisa de los cuentos cuando llega a afirmar que «en general, el indio es tratado con simpatía [en *Cuentos andinos*] y hay frecuentes alusiones a la opresión y la explotación de las cuales es víctima» (2006: 197). En realidad no es ni tan general ni tan frecuente la simpatía o el tono reivindicativo que, según el crítico inglés, muestra la mirada de López Albújar sobre el indio.

⁹ Dos tesis indispensables, una de bachillerato (1960) y otra de doctorado (1962), brindan una aproximación al proceso de composición de *Cuentos andinos* y se convierte en una fuente importante para el estudio del autor.

¹⁰ Luis Fernando Vidal señala algo muy parecido cuando sentencia que «la narrativa de López Albújar no es una aventura de imaginación, la suya es testimonio tanto más vital e impactante cuanto más cercana de lo verosímil» (1987:6)

habitante andino» (1993:49). Volvemos a constatar, en estos dos casos, que la cercanía o la plasmación de la «realidad» es la magnitud con la que se miden los relatos de López Albújar.

Luis Fernando Vidal es otro ejemplo de esta apreciación: «lo cierto es que los relatos de López Albújar parten de una experiencia de la realidad, a la que accede por vía de la observación» (1987:6). También lo podemos leer en Ricardo González Vigil: «[López Albújar] se consagró a una narrativa realista de tipo directo, recio, áspero y crítico de las lacras sociales, con claras resonancias del Naturalismo francés, y de las ópticas determinista y positivista» (1990:153). La tesis que le dedica Antonio González Montes se centra en describir los mecanismos de verosimilitud en el cuento «Los tres jircas» (1972). José Mejía Baca, en el prólogo a la edición de *Cuentos andinos* de 1950, ubica estos relatos dentro de lo que denomina indigenismo social (1950: 7). Para Estuardo Núñez «el neo-realismo adquiere vigencia con *Cuentos andinos*» (1965: 74). Francisco Carrillo ubica a *Cuentos andinos* dentro del realismo social (1971: 6).

Si bien entre el primer debate y el segundo debate existen diferencias, ambos momentos se emparentan porque detrás de esta controversia se encuentra el deseo de establecer una lectura que permita la construcción de una identidad nacional constituida sobre la base del sujeto andino, contraria a la visión criolla predominante en el siglo XIX. Estamos en el proceso de dejar atrás, lo que Carlos García-Bedoya denomina, el canon oligárquico, en pos de la construcción de un canon antioligárquico «con una clara apertura a lo andino» (García-Bedoya, 2007: 19). Para sostener dicho proyecto, la interpretación de la obra a partir de valorarla desde la mimesis del realismo es fundamental, pues se la pretende verídica. De ahí que

esta lectura se haya sostenido a lo largo del siglo XX en las diversas interpretaciones de *Cuentos andinos*.

El predominio del realismo como código de lectura del texto permitirá relacionarlo con el indigenismo literario y, además, presentarlo como vínculo entre las obras de Narciso Aréstesgui y Clorinda Matto de Turner y las novelas de Ciro Alegría y José María Arguedas (Carrillo, 1967: 151; Escajadillo, 1994: 44; Castro, 1964: 160, Cornejo Polar, 1980: 115). Sin embargo, esta imagen también provocará un encajonamiento del autor y su libro se constituirá en un estereotipo sostenido por la crítica literaria.

Creemos que la saturación de estos códigos de lectura ha provocado la paradoja descrita al inicio. A ello, contribuyó la obra misma al presentarse y valorarse como un texto fidedigno.

1.1.3. La lectura realista propuesta por *Cuentos andinos*

Al comparar las primeras dos ediciones de *Cuentos andinos*, la de 1920 y la de 1924, con las posteriores, se destacan algunas diferencias en el nivel paratextual. Inicialmente el título del libro era *Cuentos andinos. Vida y costumbres indígenas* (1920, 1924). La presencia del subtítulo refuerza la pretensión realista en la obra, además de enfatizar un supuesto carácter costumbrista de los relatos. Con esta toma de posición, se establece una línea de lectura: los cuentos son muestrarios de las diversas condiciones del hombre andino, de sus costumbres y naturaleza.

Por otro lado, los títulos de cada cuento tienen, en las dos primeras ediciones, notas a pie de página con la respectiva traducción de los términos quechuas empleados o explicaciones sobre determinados hechos. En posteriores ediciones, estas notas pasaron al final del libro, a manera de vocabulario de consulta. Su presencia, sin embargo, refuerza la pretensión del efecto de verosimilitud del texto.

Por último, el detalle más significativo es la presencia del prólogo de Ezequiel S. Ayllón en la edición de 1920 y 1924. Este prólogo, que posteriormente será excluido de la obra (aunque volverá a ser publicado en la edición de 1970), se autodefine como una visión crítica sobre los relatos: «Ha sido por este afán de no salir del ambiente local, más que por otras consideraciones, que López Albújar ha querido de nosotros el presente examen crítico, nuestra opinión respecto de sus cuentos» (Ayllón, 1920: II).

A continuación algunos fragmentos del prólogo de Ayllón (las negrillas son nuestras y se han mantenido las mayúsculas empleadas en el original): «La descripción que hace de los cerros Marabamba, Rondos y Paucarbamba tiene la virtualidad de **una fotografía iluminada al natural**» (II); «el cuento USHANAM-JAMPI contiene **apreciaciones bien meditadas de la condición psicofísica** del indígena» (VII); «el cuento titulado EL LICENCIADO APONTE es la relación repetida de memoria por nuestros indígenas y **constatadas en los estrados judiciales**, de la metamorfosis que, por lo general, se observa en los licenciados, una vez que regresan a sus estancias» (IX); «el cuento CACHORRO DE TRIGRE es **un estudio antropológico** del tipo **genuinamente** indígena» (X); «la nota sobresaliente de López Albújar es **la precisión y colorido de las descripciones**» (XVI). Como podemos apreciar, el prólogo emplea expresiones que pretenden destacar la

veracidad de los relatos. Reitera una u otra vez la idea de que los relatos son descripciones «precisas», «naturales», «genuinas». El prólogo busca reforzar la verosimilitud de los relatos a partir de proclamar su veracidad, por ello destaca el minucioso trabajo de investigación que hubo detrás de la composición de los cuentos¹¹.

El objetivo del prólogo y el subtítulo de la obra, así como las anotaciones a pie de página, es proponer al libro como una representación auténtica de la naturaleza del indio¹². Esto también se evidencia por las constantes sentencias o valoraciones sobre la naturaleza del indio mencionado dentro de los relatos: «Y el indio, aunque nuestros sociólogos criollos piensen lo contrario, no es persona: es una bolsa de apetitos» (López Albújar, 1965: 21, «La soberbia del piojo»), «con ese desprecio que solo el rostro de un indio es capaz de expresar» (46, «Ushanan-Jampi»), «con ese gran espíritu de curiosidad que vive latente en su raza [...] la superstición, todo ese cúmulo de irracionales creencias con que parece venir el indio al mundo» (73, «Licenciado Aponte»). Sin duda alguna la pretensión del texto de mostrarse como una representación fehaciente de las costumbres y esencias del indio contribuyó con las futuras interpretaciones, las cuales se decantaron siempre por la vertiente del realismo, en tanto veraz.

¹¹ López Albújar, dice Ayllón en el prólogo citado, «recogió de nosotros algunos datos, algunas observaciones inéditas; se puso al habla con cuantas personas podrían suministrarle informaciones en el terreno y entabló con ellas cerradas conferencias, cuestionario escrito en mano, para no perder detalles y conservar el espíritu de la época y el tinte lugareño del relato» (1920: I).

¹² Raúl Estuardo Cornejo (1962) cita una carta en la que López Albújar dice, a propósito de *Cuentos andinos*: «mis cuentos (...) son verdaderos estudios sociales» (145). En otra carta dice: «publico el libro [para] que se sepa por algunos lo que es verdaderamente nuestro indio» (138).

1.2. El cuestionamiento al realismo decimonónico

En el prólogo a su famosa antología titulada *La narración en el Perú*, Alberto Escobar señaló, en 1956, que la vertiente principal de la narrativa peruana era el realismo. De igual parecer es Washington Delgado cuando, al opinar sobre *Cuentos andinos*, destaca al realismo como rasgo predominante de nuestra narrativa: «López Albújar representa un progreso en el camino de la aproximación a la realidad seguido por la literatura peruana desde sus comienzos» (1984:136). Recordemos que la categoría que emplea Tomás Escajadillo (1993) para establecer los tres momentos en el desarrollo del indigenismo (indianismo, indigenismo ortodoxo y neoindigenismo) es la del realismo: diferencia cada etapa dependiendo de cuán mejor se representa al indio.

Ante esta convicción sobre nuestra literatura, una etapa como el modernismo es juzgada como negativa. Los críticos literarios suelen deslindar *Cuentos andinos* del modernismo o minimizar su presencia, porque precisamente, para ellos, lo que predomina es el realismo indigenista. Para Tomás Escajadillo «la vigencia del modernismo había obstaculizado, impedido el crecimiento o postergado el nacimiento de esa literatura 'genuinamente nacional'» (1994: 21). El modernismo, según Escajadillo, propuso un indio «no-convinciente: idealizado, irreal» (ídem.). Frente a ello, entonces, *Cuentos andinos* representaría, para este crítico literario, la superación de la tara modernista, constituyéndose como «la primera muestra con calidad literaria y suficiente verosimilitud» (ídem.). De la misma opinión es Francisco Carrillo, quien, al hablar de *Cuentos andinos*, señala que

el indigenismo beligerante de la generación de 1885 había sido disminuido por la innovadora fuerza del modernismo. El tema nacional iniciado por Valdelomar sufría (...) las influencias exóticas y estilísticas del movimiento que impulsó Rubén Darío (1971: 42)

En otras palabras, para estos críticos literarios, el realismo presente en *Cuentos andinos* representaría el alejamiento del modernismo¹³, visto este, en el peor de los casos, como un lastre¹⁴.

Sin embargo, es a fines de los años 80 cuando empiezan a surgir una serie de lecturas que cuestionan la validez del discurso realista dentro de los relatos indigenistas. Los estudios de Efrain Kristal (1991) y Mirko Lauer (1997) describen las fuentes ideológicas, políticas y sociales que forjan las ficciones indigenistas, develando la falacia del realismo literario. En esta línea, se aúna Dorian Espezúa (2000) quien, desde una lectura lacaniana, deconstruye el montaje político del realismo de la novela indigenista.

En 1990, Ricardo González Vigil, en el prólogo a *El cuento peruano (1920-1941)*, contribuye a este cuestionamiento al señalar que el realismo fue valorado en exceso en nuestra literatura «en desmedro de la narrativa fantástica o centrada en la experimentación verbal» (23-24). González Vigil denuncia la injusta lectura que

¹³ “Al entrar en crisis el Modernismo (...) prosperaron la temática regionalista y la óptica realista (...), consumándose la superación del Modernismo con *Cuentos andinos* de López Albújar” (González Vigil, 1990: 23). “En los narradores coetáneos predominaba aún una imagen idealizada, romántica y exotista que poco o nada tenía que ver con la más inmediata y cotidiana realidad. Así pues, gracias a *Cuentos andinos* el lector de 1920 pudo descubrir una tierra y unas gentes con matices no abordados hasta entonces” (García, 2007:1).

¹⁴ Hay que tener en cuenta que, posiblemente, esta postura contra el modernismo se sustenta en la errónea creencia que reduce el modernismo a lo meramente formal y exotista. Nótese la opinión de Alberto Escobar sobre *Cuentos andinos*: «Enrique López Albújar podría ser incluido en el “grupo modernista” por el espíritu de las prosas y poemas que comprende su primera etapa literaria, y por ser coetáneo de quienes a él pertenecieron. Pero, cuando después de veinte años de silencio retorna a la literatura [...] es difícil encontrar en los cuentos de López Albújar, excepto en Los Tres Jircas, huellas que revelen cuidado formal o preocupaciones estilísticas» (1960: XIX). Al reducir el modernismo a lo meramente formal, se oculta la importancia de sus contenidos.

reciben algunos autores «en aras de una mimesis a la manera realista» (25). Por esa época, el crítico literario José Castro Urioste señala que

López Albújar expresa a su grupo la existencia del universo andino con determinadas características, al mismo tiempo que manifiesta que la dirección y representación de éste es responsabilidad de esa 'mesocracia' a la que el escritor peruano pertenecía. [...] Este aspecto aparece claramente en *Cuentos andinos* no solo porque ciertos hechos de la cultura indígena son valorados con signo negativo, sino porque se considera que la solución al problema del indio se encuentra en la medida en que este adquiere caracteres y valores del mundo 'blanco'. De esta forma, López Albújar ni representa ni defiende los intereses de este sector mayoritario; en todo caso, como ya hemos afirmado, representa y defiende los intereses de su grupo (Urioste, 1991: 30).

Los personajes indios de este escritor son el reflejo no de la realidad sino de la conciencia de los intereses de clase a la que pertenece el autor. La supuesta objetividad y veracidad del discurso indigenista está herida mortalmente, pues este se ha mostrado desnudo como mera ilusión de veracidad para sostener discursos políticos e ideológicos que expresan las ilusiones nacionales de las clases medias.

1.3. El tercer debate sobre *Cuentos andinos*

La discusión, ahora, se desarrolla en torno a la autoridad necesaria para la representación del sujeto subalterno (cfr. Beverly, 2004), propiciando, con ello, el proceso de deslegitimación o cuestionamiento del realismo indigenista, el cual, desde la crítica literaria en el siglo XX, se había autoproclamado como el discurso

auténtico en la representación del indio¹⁵. Develado el realismo del indigenismo, a inicios del siglo XXI, como un artificio, esta lectura quedó inválida y poco atractiva.

A partir de este corte, alejado de las apreciaciones veristas sobre *Cuentos andinos*, encontramos a Edmundo Bendezú, quien, aunque aborda la novela *Matalaché*, ubica a López Albújar dentro del grupo de escritores modernistas¹⁶ y, además, ve en él a un modernista pleno, aunque con proyecciones de realismo (1992: 173). Por otro lado, cabe destacar la crítica al discurso patriarcal que realiza Norma Barrúa a partir del análisis realizado de los personajes femeninos presentes en los relatos de *Cuentos andinos*. Ella denuncia la masculinización del discurso indigenista, pues la mujer tiende a ser borrada de la narrativa o se presenta «sin mayores complejidades, unidimensionales» (Barrúa, 2009).

Es así que la lectura de los relatos ya no se desplaza sobre la veracidad en la representación sino que se pretende analizar las modalidades de composición. De este modo, identificamos un interés de la crítica por analizar las estrategias de la construcción del otro, el indio (García Sierra, 2007; Churampi Ramírez, 2015), aunque esta vertiente mantiene aún cierta inclinación a respaldar el realismo. Por otro lado, en el 2019, Jorge Valenzuela Garcés, cuestiona el indigenismo de López Albújar sobre la base de los efectos del naturalismo en la configuración del mundo

¹⁵ «Aunque la novela no tendría que ser un reflejo de la realidad [...] encontramos que los narradores andinos anuncian que dan una visión del país más fiel a la realidad que los criollos. Se apela a la similitud con la realidad para encontrar legitimación» (Manky, 2007: 96).

¹⁶ A diferencia de Alberto Escobar, quien excluye a López Albújar del grupo de escritores modernistas debido a lo que califica como poca preocupación en el aspecto formal o estilístico por parte del escritor chiclayano (Escobar, 1956: XIX-XX), Bendezú lo incluye y cuestiona el carácter realista que se adjudica a los relatos: «Se ha llegado a identificar en López Albújar a un narrador realista en sus *Cuentos andinos* (1920), lo que es todavía bastante discutible» (1992: 173).

andino: «El naturalismo se constituye, en la obra de López Albújar, en un obstáculo para desarrollar una mirada afectiva y solidaria con respecto al mundo andino» (75).

El sometimiento al realismo indigenista conlleva a descartar o sancionar negativamente algunos aspectos de la obra que no encajan dentro del referente autorizado por el discurso realista, validador de la imagen del indígena en el siglo XX. Esta perspectiva ha impedido que se ahonde en otras vertientes de lectura posibles en *Cuentos andinos*¹⁷, como por ejemplo la del modernismo. A esto se suman, los juicios negativos sobre la obra. Para Francisco José López Alfonso, peruanista español, estas opiniones prejuiciosas sobre *Cuentos andinos* ha dificultado su posterior estudio (1998: 112).

Sin embargo, la lectura realista de la obra y los prejuicios en torno a ella no serían los únicos inconvenientes sino, también, el nacionalismo homogenizador que la sostiene. El problema parece radicar en ese punto: desvirtuado el discurso nacionalista de las clases medias posoligáquicas en el siglo XX, el libro *Cuentos andinos*, que forjó el indigenismo y la crítica realista, se ha quedado inválido, inservible; de ahí el silencio sobre la obra. La crítica que asume el realismo nacionalista como magnitud de medida ha estancado este libro de cuentos y, con ello, lo ha condenado al olvido.

Vivimos una época donde el discurso de lo nacional está duramente cuestionado, donde la literatura ha pasado a un segundo plano como constructora

¹⁷ Al respecto resulta interesante la tesis de Yocet Rosales Depaz, *El sadismo en el cuento Cachorro de tigre de Enrique López Albújar* (2019), quien, desde una perspectiva lacaniana, analiza la perversión del personaje central de ese relato como una forma de goce ante la muerte. Por otro lado, también es destacable la tesis de Williams Ventura Vásquez, *La presencia del modernismo en el teatro peruano (1903-1931)* (2017), en la cual analiza el texto dramático de Enrique López Albújar titulado *Desolación*, obra compuesta en 1917, con la intención de identificar rasgos modernistas en la escritura del autor chiclayano.

de identidades colectivas¹⁸ y los grandes relatos políticos y culturales del siglo XX han caído devastados por una crítica descentrada, posmoderna, escéptica, relativista y extremadamente individualista. ¿Seguiremos acercándonos a *Cuentos andinos* para pretender exaltar su indigenismo en pos de sostener una imagen determinada de nuestra nacionalidad? ¿Por qué, al igual como con las novelas de José María Arguedas y Ciro Alegría, no se ha analizado el texto a partir de la cosmovisión andina y cómo esta es construida dentro de la novela? ¿Será porque, como dicen en coro algunos críticos, sobresale más el prejuicio del autor, la mirada parcializada o el escaso conocimiento del indígena? ¿O será porque no contribuye con la idealización del mundo andino sostenida por el discurso indigenista; imagen simbólica necesaria para sostener la identidad de nuestra nación, planteada por un determinado grupo social?

Quizá sea necesario deshacerse de la visera del realismo ortodoxo que dominó la crítica sobre el indigenismo (y en realidad gran parte de la crítica literaria durante el siglo XX) para reinterpretar *Cuentos andinos*. Debemos evitar el dogmatismo interpretativo del realismo ortodoxo que hizo de esta obra una estatua añeja, monosémica, estereotípica y prejuiciosa, es decir, un lugar común. Sin embargo, no podemos negar la importancia de ese realismo ortodoxo en la crítica: fue el síntoma de un proyecto político y social que aglutinó la esperanza de diversos grupos sociales. Y ese, creemos, es su principal legado.

¹⁸ Esta hegemonía de literatura en el siglo XIX, ha sido reemplazada por los medios masivos de comunicación en el siglo XX y XXI: la televisión y el cine, principalmente. En una reflexión sobre los nuevos temas y vertientes de la literatura latinoamericana, Fernando Ainsa afirma: «El canon actual de la literatura latinoamericana está disperso. Ha perdido sus tradicionales referentes nacionales» (2010).

CAPITULO II

El modernismo: la armonía de la contradicción

En el presente capítulo, estudiaremos el modernismo hispanoamericano con el objetivo de explorar este movimiento a través de sus contenidos, identificando rasgos y tópicos que constituyen dicha estética. Con ello, dejaremos de lado la visión meramente formalista con la que se estudiaba comúnmente el modernismo hispanoamericano y daremos mayor énfasis a los contenidos abordados por este movimiento, siguiendo la tendencia actual de la crítica y la historiografía literarias con respecto a este movimiento. En ese sentido y en primer lugar, recogeremos los diversos estudios que enfatizan el carácter sincrético del modernismo hispanoamericano a la hora de asumir las variadas corrientes europeas de finales del siglo XIX. En el segundo momento de este capítulo, comentaremos el desarrollo del modernismo en el Perú, enfatizando en lo que denominaremos como su versatilidad frente a las diversas tendencias locales durante las primeras décadas del siglo XX. Por último, analizaremos el rol que otorga la crítica literaria al decadentismo dentro del modernismo hispanoamericano.

2.1. El modernismo hispanoamericano

El modernismo hispanoamericano es una de las etapas más complejas dentro de la historiografía literaria de nuestro continente, debido a la variedad de

interpretaciones que se tiene sobre este fenómeno; algunas controversiales como las de Enrique Anderson Imbert cuando, a mediados del siglo XX, señalaba que «el modernismo, en realidad, no existe» (1986 [1954]: 399).

En un marco general, las lecturas sobre el modernismo se han desarrollado a través de dos vertientes. La primera lo muestra como un movimiento de alcance universal, cuya proyección cubre gran parte del siglo XX. La otra lo reduce a un fenómeno meramente regional, con un periodo fijo de existencia. Tanto la una como la otra vertiente corresponderían a lo que Enrique Anderson Imbert, en su *Historia de la literatura hispanoamericana*, denominó, respectivamente, inflacionistas y deflacionistas.

Como todos los conceptos de periodología literaria, este de 'Modernismo' se presta a inflaciones y deflaciones. Los inflacionistas lo definen adjudicándole un predicado abstracto que incluye gran cantidad de décadas, países, lenguas, actividades intelectuales, religiosas y artísticas, géneros, tendencias, caudillos. Los deflacionistas, por el contrario, le adjudican un predicado concreto: unos pocos años de actividad literaria promovida por un grupo muy selecto de hispanoamericanos. (1986 [1954]: 399)

En 1999, Iván Schulman, en su artículo titulado «Vigencia del modernismo: concepto en movimiento», presenta una visión general de los estudios literarios sobre el modernismo e identifica las dos tendencias mencionadas en el párrafo anterior. Sin embargo, Schulman destaca la interpretación del modernismo que asume a este movimiento como parte de un proceso de alcance universal, desplazando, de este modo, la visión restringida que lo reducía a una mera expresión del ambiente hispánico decimonónico.

La distancia temporal nos permite rectificar la práctica crítica, que ha predominado hasta nuestros días, de visionar el modernismo exclusivamente como una manifestación literaria y social del ambiente hispánico decimonónico. Relectura contemporáneas han ampliado y ajustado nuestra óptica, han sugerido la idoneidad del estudio de los vínculos entre el discurso literario y social del siglo pasado, en que se generó el modernismo americano, y la cultura occidental, no solo del siglo XIX, sino, en formas evolucionadas, del mundo posmoderno. (1999: 126)

De igual manera, creemos conveniente destacar el valor de los vínculos del modernismo con el mundo occidental de fines del siglo XIX y, a la vez, considerar la manera como logra influenciar en la primera mitad del siglo XX. Estos dos aspectos, las fuentes occidentales que toma y su repercusión en Hispanoamérica, fueron ya claramente señalados por Federico de Onís en las líneas iniciales de su *Antología de la poesía española e hispano-americana*, publicada inicialmente en 1932. De Onís afirma que

El modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy. (Citado en Gutiérrez, 1983: 91)

2.1.1. Antecedentes

Terminadas las guerras de independencia y, desde inicios del siglo XIX, desplazado el poder político de España en Hispanoamérica, las jóvenes naciones americanas aspiraban a la constitución de Estados modernos. Pero la permanencia de la estructura social y económica colonial española, además de los múltiples conflictos internos, dificultaron la realización de los diversos proyectos nacionales, impulsados, principalmente, por las clases criollas.

Sin embargo, a medida que avanzaba el siglo XIX, se produjeron importantes cambios a nivel económico, social, político y cultural en gran parte de Hispanoamérica, debido a la irrupción de capitales franceses e ingleses. Estos construyeron un nuevo sistema de dominación construido sobre la estructura del sistema colonial español en América. Este proceso ha sido denominado por Tulio Halperin Donghi, en su conocido libro *Historia contemporánea de América Latina*, como un pacto neocolonialista. Según el historiador argentino, este nuevo pacto consiste en la reconfiguración de los códigos de dominación y explotación en los niveles políticos y económicos, respectivamente, a través del abandono de las formas coloniales de dominación hispanas y la instauración de un sistema capitalista-mercantilista de dominación. Este sistema se habría configurado, inicialmente, con el desplazamiento de España por parte de Francia e Inglaterra, a lo largo del siglo XIX, y, posteriormente, con la consolidación del proyecto imperialista norteamericano que, desde fines del siglo XIX hasta la Primera Guerra Mundial, logró imponerse a nivel continental (1990: cfr. Capítulo 5). De esta manera, se produjo un gran cambio en Hispanoamérica, debido al establecimiento de un nuevo orden colonial sostenido por el sistema capitalista-mercantilista.

Otro factor importante, en la conformación de la mentalidad de la sociedad de fines del siglo XIX, es la irrupción del positivismo y el krausismo. Ambos sistemas, principalmente el primero, fortalecieron las ideas de progreso y materialidad de la vida sobre las cuales se integró la conciencia de la burguesía¹⁹. Estas formas de

¹⁹ El filósofo mexicano Leopoldo Zea señaló, en 1949, que a los hispanoamericanos «el positivismo se les presentó como la filosofía adecuada para imponer un nuevo orden mental que sustituyese al destruido [sistema de la escolástica], poniendo así fin a una larga era de violencia y anarquía política y social» (1991: 87).

pensamiento desencadenaron un proceso de secularización, el cual, según Rafael Gutiérrez Girardot,

fue no solo una 'mundanización' de la vida, una 'desmiraculización' del mundo, sino a la vez una 'sacralización' del mundo. Y nada muestra tan patentemente esta sacralización del mundo como los 'principios de fe' que rigieron estas dos tendencias y las metas que se propusieron: la fe en la ciencia y en el progreso, la perfección moral del hombre, el servicio a la Nación. (1988 [1983]: 50)

En resumen, tanto la imposición de la lógica del sistema capitalista-mercantil así como las diversas interpretaciones del positivismo para rechazar «la religión de la humanidad» (Zea, 1991: 89) irán estableciendo los cimientos de la ideología de la modernidad que sostendrá las bases de las clases burguesas a inicios del siglo XX.

En el ambiente que hemos descrito, los elementos constitutivos del espacio literario adoptan nuevos roles y valores acordes a la lógica capitalista y moderna. En ese entorno, el artista, que durante el siglo XIX se identificaba con el mecenazgo y los espacios de poder político, se encuentra de pronto desplazado del centro social, ya sin el respaldo que ostentaba en el pasado. Además, la lógica del sistema del capitalismo mercantil deforma el valor estético de la obra de arte al transformarla en un objeto comercial o suntuario, con el propósito de satisfacer los valores sociales (ascenso social y adopción de modelos aristocráticos) de la sociedad burguesa o de las clases medias. En resumen, el producto artístico se convierte en una mercancía, cuyo valor de consumo radica en ser una de las fuentes de la imagen moderna y elitista a la que aspira la sociedad.

Esta transformación, según Rafael Gutiérrez Girardot, entraña también un cambio en el aspecto religioso: la secularización, que complementó los ideales de

la burguesía «con el equivalente en moral al lujo, el hedonismo» (1983: 97). Este proceso constituye un rasgo esencial del lenguaje literario finisecular, que se expresa apelando a lo profano, lo erótico y la incertidumbre del poeta (1988 [1983]: 51-52).

A fines del siglo XIX y frente al panorama descrito, las naciones hispanoamericanas se fueron adaptando, en los niveles social, político, económico y cultural, a los cambios exigidos por el sistema impuesto desde la modernidad capitalista. Dentro de esta lógica, los escritores irán adoptando, fundamentalmente, dos actitudes como respuesta. En la primera, aspirarán a insertarse dentro de la modernidad a partir de asimilar lo nuevo, en tanto represente lo moderno. «Los modernistas no querían ser franceses: quería ser modernos», afirma Octavio Paz (1965: 15). Es decir, existe un afán por tomar los modelos estéticos europeos, franceses principalmente, como símbolo de lo moderno.

La conciencia de una actualización histórica fue dominante entre los escritores, sean cuales hayan sido sus posiciones artísticas o filosóficas, robusteciendo la convicción de que América Latina estaba entrando de lleno en la modernidad, la cual se vivió, no como una crisis, sino como una pujante época de progreso y renovación. (Rama, 1983: 15)

Por otro lado, en cuanto la segunda actitud, los modernistas exhiben una postura crítica ante lo que consideran como la degradación de la sociedad, asumida esta como una consecuencia del progreso, la evolución y la modernidad. Esta posición cuestionadora se evidencia a través de la representación de mundos exóticos, además del erotismo y la exaltación de lo profano.

Sin embargo, estas dos posturas que asumen los modernistas, siendo contradictorias, se complementan. La primera alimenta el espíritu cosmopolita, de apertura y búsqueda de modelos literarios o tendencias estéticas que satisfacen un

afán de modernidad. La segunda contribuye a darle un sentido a ese cosmopolitismo en tanto se decanta en la representación de lo americano como una forma de rechazo al sistema de la modernidad. Octavio Paz señala, con respecto a los modernistas:

su afrancesamiento fue un cosmopolitismo: para ellos París era, más que la capital de una nación, el centro de una estética. El cosmopolitismo los hizo descubrir otras literaturas y revalorar nuestro pasado indígena. La exaltación del mundo prehispánico fue, claro está, ante todo una estética, pero también algo más: una crítica de la modernidad y más especialmente del progreso a la norteamericana. (1985: 80)

En resumen, la irrupción de un nuevo orden colonial en Hispanoamérica, despierta en los escritores una actitud de rechazo, la cual se expresará a través de cultivar, en su escritura, el tema de lo americano, además del exotismo. Es una cuestión de identidad. Si bien este asunto no es ajeno a la literatura hispanoamericana en el siglo XIX, queda claro que, a fines de esta centuria, el tema se reinterpreta con un espíritu de cambio y renovación desde la modernidad.

En lo temático, como en lo lingüístico y lo estilístico, lo hispánico se impuso como norma expresiva, sin que por eso desapareciera los elementos extranjeros mezclados y unidos con los hispánicos, todos los cuales contribuyeron a la renovación modernista en sus etapas primigenias. (Schulman, 1969: 45)

2.1.2. La armonía de la contradicción

Será la relación entre lo cosmopolita y lo americano la base sobre la cual el escritor modernista asumirá las contradicciones de la nueva realidad

hispanoamericana, dentro de la cual, además, participa²⁰. En su artículo titulado «Indigenismo y modernismo» (1962), Ricardo Gullón sostiene que en «el modernismo se dan de alta impulsos diversos, contradictorias ideologías y formas de vida [...] distintas» (18).

Esta diversidad contradictoria será interpretada como el producto de la búsqueda de autonomía del escritor en su intento por establecer lazos conciliadores entre lo moderno y lo americano, como una ruta en pos de su identidad. Nos referimos a lo que Nelson Osorio denominó como una «vuelta a la tierra» (2000: 64-65). Por su parte, Federico de Onís escribió: «El modernismo significó, por lo tanto, no solo la incorporación de América a la literatura europea y universal, sino el logro por primera vez de su plena independencia literaria» (1991: 71). En ese mismo sentido, Peter G. Earle, al hablar del ensayo hispanoamericano, opina:

Muchas veces se ha querido formar una impresión aristocrática del modernismo, negando así su esencial heterogeneidad, y dentro de esa heterogeneidad, el deseo de una nueva armonía, emblema de una nueva autonomía. El artista no es aristocrático; es independiente. (1982: 48)

Interpretar el modernismo solo desde las imágenes elitistas, exotistas, cosmopolitas y aristocráticas oculta las contradicciones presentes en la médula del discurso literario que el escritor modernista, por el contrario, pretende armonizar como efecto de su búsqueda de identidad.

²⁰ El modernismo se convierte en un código para interpretar la coyuntura violenta y confusa en la que el artista hispanoamericano se encuentra prisionero, atrapado entre sus orígenes históricos y la modernidad europea. Al respecto, Saúl Yurkievich señala: «La poesía modernista es la caja de resonancia de las contradicciones y conflictos de su época. Refleja esa crisis de consciencia que genera la visión contemporánea del mundo» (1976: 18)

Sin embargo, esta búsqueda de armonía o depuración, no debemos de entenderla como una disolución, tal como erróneamente sentenció Jean Franco en su *Historia de la literatura hispanoamericana* (1975), donde, si bien señala que el modernismo es un mediador entre lo europeo y «la barbarie hispanoamericana», afirma que «la retórica modernista tiende a ocultar contradicciones y las tensiones más que a revelarlas abiertamente» (160). Desde una perspectiva alimentada por la ideología de la modernidad, Jean Franco asume la literatura modernista como un discurso homogenizador que tiende a esconder las contradicciones.

En realidad, el modernismo no anula las contradicciones, tampoco las expresa a través de formas abigarradas o recargadas sino que las combina, buscando la armonía entre las mismas, un equilibrio como producto de la fuerza gravitatoria del sentido del texto²¹. Esa es la funcionalidad del esteticismo modernista: la búsqueda de un equilibrio, una armonía entre diversos estilos. Es de ese modo como Iván Schulman se refiere al sincretismo del arte modernista, cuando lo define como un intento por armonizar las múltiples contradicciones que rodean al escritor en su afán por ensanchar, es decir, modernizar, la expresividad del español literario (Schulman, 1969: 45)²². Por su parte, Max Henríquez Ureña, en *Breve*

²¹ Al respecto, Sergio Ramírez, en un estudio introductorio sobre Rubén Darío, escribe: «El simbolismo, como exploración incierta de la existencia, no ofrece certezas sino dudas, y es la antítesis del positivismo que da cuerpo a la idea inevitable del progreso material de la humanidad; pero los modernistas hispanoamericanos convierten esa contradicción en una dualidad, y en tanto habitan el mundo subjetivo de los simbolistas, se adhieren a los valores del positivismo» (2016: XXV).

²² Miguel Gomes, en el prólogo al libro *Estética del modernismo hispanoamericano*, escribe: «Fue el modernismo: la aceptación de lo multiforme, de lo heterogéneo: una vocación por lo diverso que no vaciló en llegar a contradicciones manifiestas [...] propiciaba una manifestación más del “sincretismo” o “eclecticismo” típicos de todas las facetas de la estética modernista. El romanticismo, por ejemplo, aportó al movimiento el hábito de lo exótico y lo sobrenatural; el naturalismo, lo socialmente lúgubre; el prerrafaelismo, la espiritualidad, la delicadeza; el decadentismo, lo erótico, lo perverso, lo artificioso; el simbolismo, la obsesión por las analogías y la música verbal; el parnaso, la mitología y la entrevisión de artes puros, utópicamente intocados por el aburguesamiento imperante en la sociedad» (2002: XI).

historia del modernismo, señala que la intensa depuración expresiva (esteticismo) de los escritores modernistas es el mediador entre las contradicciones.

En el movimiento modernista cabían todas las tendencias, con tal de que la forma de expresión fuese depurada, esto es, con tal de que el lenguaje estuviera trabajado con arte, que es, por excelencia, el rasgo distintivo del modernismo. (1954: 19)

La cita anterior apunta a abordar la presencia de las contradicciones en la forma de la expresión del discurso modernista. Pero, tengamos en cuenta que, por otro lado, en la dimensión del contenido, también se presentan dichas tensiones²³. En este plano, por ejemplo, los textos modernistas crean mundos representados sobre la base de dualidades o contradicciones. Por ejemplo, Javier Herrero, en un artículo donde analiza la presencia de dos figuras contrapuestas, la virgen y la hetaira, nos habla de un conflicto expresado a través de las imágenes de la literatura de fin de siglo: «estas hermanas que proceden directamente de la iconografía de fin de siglo, son un instrumento metafórico perfecto para comunicar el conflicto espiritual de ese periodo y, en el mundo hispánico, nos ayudan a entender rasgos esenciales del modernismo» (1980: 29). En el mismo sentido, Lily Litvak, en su artículo «Las flores en el modernismo hispanoamericano», analiza los diversos

²³ Debemos de tener en cuenta que los estudios sobre el modernismo se han desplazado, durante el siglo XX, desde el plano de la expresión hacia el plano del contenido, principalmente. En un artículo publicado en 1987, Javier Blasco realizó un balance sobre los estudios en torno al modernismo hispanoamericano y concluyó que «contrariamente a lo que, desde la crítica tradicional se impuso como dogma literario indiscutible, los rasgos característicos del modernismo hay que buscarlos en el plano del contenido, y no en el de la expresión, que precisamente se define por no renunciar a ninguna de las fórmulas (parnasianismo, simbolismo, impresionismo, etc.) que el panorama literario europeo ofrecía en aquel momento» (37). La primera, la visión formalista, fue preponderante en los tres primeros cuartos del siglo XX y la segunda, la contenidista, a fines del siglo XX e inicios del siglo XXI. Es esta última la que predomina en los últimos estudios sobre el modernismo: Rafael Gutiérrez Girardot, Lily Litvak, Javier Herrero, Allen W. Phillips, Ricardo Kaliman, Aníbal González, Klaus Meyer-Minnerman.

contenido simbólico de las flores más aludidas en los textos modernistas y concluye que «los modernistas acudieron a las flores por su belleza, pero sobre todo porque a través de ellas llevaban a cabo una espiritualización de la materia» (2013:135). Es decir, las imágenes asumen el conflicto entre el cuerpo y el espíritu. En su análisis, Litvak destaca como las flores en el modernismo encarnan valores de pureza y de degradación, simultáneamente. Al decir de los decadentistas, señala que «admiraban las flores vivas que parecían artificiales, las que parecen artificiales pero están vivas» (155). Es decir, las flores en el modernismo, encarnarían dualidades propias del ambiente de fin de siglo: la vida y la muerte o la belleza y la degradación. En este punto, podríamos recordar, también, algunos personajes muy representativos del discurso modernista: la *femme fatale* y el *dandy*. Ambos, de la misma manera, se constituyen sobre la base de dualidades o elementos contradictorios. Ricardo Kaliman, en su artículo «La carne y el mármol», estudia el proceso de sincretismo entre el parnasianismo y el simbolismo en la poesía de Rubén Darío. Allí, el crítico argentino afirma que a

la poesía modernista hispanoamericana el Parnaso provee todo un conjunto de elementos que constituyen lo bello [...] y el simbolismo –a través de su valoración de lo irracional como ámbito de relación con el mundo– redistribuye esos elementos de tal forma que estos se constituyen en modos desplazados de referir a instancias instintivas de la psique humana. (1989: 18)

Es decir, la belleza parnasiana se subvierte mediante la instauración del deseo sexual y el erotismo como base de la imagen (31).

El modernismo en sí no es un movimiento definido por un solo sentido o forma. Si bien asimila una diversidad de corrientes estéticas, estas se presentan de manera diferente en cada autor: en algunos predomina más el simbolismo o

decadentismo, en tanto que otros asumen las formas parnasianas o naturalistas. A pesar de ello, sobresalen las tensiones entre las variadas fuentes de cada escritor. Esto que pareciera ser algo obvio no lo sería, pues se trata de un estilo que se muestra a partir de las contradicciones que alberga y que, por ello, construye un lenguaje cargado de tensiones y oposiciones, que el escritor pretende armonizar por medio de una armonía esteticista o de imágenes híbridas. De ahí, por ejemplo, dentro del exotismo modernista, la preferencia por los seres híbridos mitológicos, los cuales muestran no solo la vena esteticista sino también el carácter contradictorio del modernismo. La abundancia de centauros, faunos, sirenas, esfinges, ninfas, etc., expresan no solo un eje temático exotista sino el sentido de la identidad con estos seres que funcionan como símbolos de las propias contradicciones del sujeto hispanoamericano, en tanto estas imágenes encarnan la dicotomía entre la civilización y barbarie. De esta manera, la fórmula civilización-barbarie, establecida como base de nuestra identidad desde mediados del siglo XIX, es reinterpretada durante el contexto de modernización de fines del siglo XIX. El héroe decadentista, así como el *dandy* o la *femme fatale*, es otro ejemplo de lo híbrido contradictorio. Este personaje, a través de sus valores subversivos a la moral de la sociedad burguesa²⁴, cuestiona las dicotomías burguesas: el bien y el mal, la vida y la muerte, el progreso y la degradación del sujeto.

²⁴ Fátima Gutiérrez, en su artículo «El héroe decadente», identifica seis mitemas que constituyen al personaje decadente: la perversión del héroe, el perpetuo tedio, atracción por la degeneración, la mujer fatal, sexualidad proteica, atracción por la muerte (2000: 81)

2.2. El modernismo peruano

2.2.1. Antecedentes

A inicios del siglo XX, cuando ya el modernismo en Hispanoamérica se había encumbrado, recién se impone en el Perú. Si bien desde fines del siglo XIX se identifica su presencia, esta es aún brumosa. Este atraso y el carácter de nuestro modernismo se deberían, principalmente, a cuatro factores: el realismo crítico, la presencia del positivismo, la consolidación política y económica de las clases criollas, y el carácter de estas elites en el Perú.

La guerra con Chile es un punto de inflexión en nuestra historia, solo superado en importancia por la conquista española en el siglo XVI. La enorme devastación material y espiritual motivó la necesidad de profundos cambios en todos los aspectos de nuestra existencia como nación; cambios que refundarían el Perú en el siglo XX. Es así que se despierta un espíritu revisionista y crítico, representado, principalmente, por los escritos de Manuel González Prada, quien promueve la renovación de la sociedad. Esta necesidad de evaluar la realidad inmediata, impulsará el rechazo al romanticismo peruano, identificado con el intimismo, el sentimentalismo y la actitud pasadista. De este modo, se impone el realismo, en su versión naturalista (Clorinda Matto de Turner, Mercedes Cabello de Carbonera) y de influencia positivista (Manuel González Prada), como código para exponer el análisis y la crítica de la sociedad desde la literatura e impulsar sus propuestas de renovación.

La entronización del positivismo en el Perú, en el último cuarto del siglo XIX, redefinió el pensamiento y la cultura peruana, dejando atrás «la filosofía y la ciencia

de cepa escolástica» (Sobrevilla, 1980:155) e invadiendo todos los ámbitos culturales, «su huella puede percibirse en la literatura, el periodismo, la política y la vida» (Salazar, 1965A: 5). Según David Sobrevilla, su influencia estaría presente hasta 1915, cuando es desplazado por el espiritualismo (1980: 121). Sin embargo, a pesar de lo señalado, el positivismo no fue un movimiento fuerte en el Perú como sí ocurrió en México y Brasil (Sobrevilla, 1980: 155). Esto, según David Sobrevilla, porque nuestro positivismo presenta rasgos contradictorios.

González Prada es simultáneamente positivista, escéptico y anarquista; Jorge Polar es teísta; para Mariano H. Cornejo en la sociedad hay un predominio de los lazos psíquicos; se cultiva la estética y se da en ella una gran importancia al elemento ideal; Villarón reconoce plenamente la importancia del factor económico, pero rechaza el socialismo. (Sobrevilla, 1980: 156)

En ese sentido, el positivismo en el Perú alberga bajo su manto diversas otras tendencias del pensamiento y la fe. Resulta siendo muy ecléctico, aunque su dominio se mantuvo hasta, aproximadamente, 1915.

El tercer factor es la consolidación política y económica de las clases criollas a través de una burguesía exportadora. Como consecuencia de la guerra y en la última década del siglo XIX, surge el proyecto de reconstrucción nacional impulsado por las clases criollas, grupos sociales representados por el partido demócrata y el civilismo, principalmente. Este último, al tomar el poder de modo práctico a partir de 1899, inicia una intensa apertura al capital extranjero, sobre todo norteamericano e inglés. Hay que tener en cuenta que dicho proyecto responde al intento de los grupos civiles de desplazar el militarismo predominante desde los primeros años de la república. Por ello, en el contexto de apertura a nuevos capitales, las élites

criollas ven reforzado su poder frente al militarismo, permitiendo de esta manera la sustentación de su clase social y la consolidación de una oligarquía burguesa exportadora, contraria también, en gran medida, al poder de la sociedad gamonal, predominante desde el siglo XIX en el ámbito rural.

Una idea afín a la esbozada es la ofrecida por Jorge Cornejo Polar con respecto a nuestra literatura. Para él, nuestro modernismo fue desfasado y débil, porque no se produjo como efecto de los primeros síntomas de la modernización capitalista en el Perú y tampoco al afianzamiento pleno de dicho sistema (1980: 67). Dicha situación, para Cornejo, explicaría la debilidad del modernismo en el Perú y su carácter contradictorio e imitatorio, sin ser una respuesta clara a las circunstancias sociales (*ídem.*).

El cuarto factor mencionado es la actitud conservadora e hispanista que distinguió a la sociedad criolla durante la etapa denominada República Aristocrática (1895-1919). En líneas generales, existen dos posturas de estudio sobre este periodo: las que califican la sociedad criolla como dependiente de los modelos extranjeros y, en ese sentido, frenos en el desarrollo industrial y en la modernización del Perú (Burga y Flores, 1984 [1980]: 90); y, por otro lado, las que rescatan el impulso modernizador de las clases criollas desde sus bases tradicionales (cfr. Klarén, 2004: cap. VIII; Contreras y Cueto, 2007 [1999]: cap. 5). Ambas interpretaciones disienten en el grado de modernización que promueven los grupos criollos, pero concuerdan en cuanto identifican el carácter cerrado, tradicional, aristocrático, elitista y europeísta que constituyó el mundo de la oligarquía.

El estudio emblemático de esta dimensión anímica de la oligarquía peruana durante la República Aristocrática es el clásico libro de Manuel Burga y Alberto

Flores Galindo, *Apogeo y crisis de la República Aristocrática* (1984 [1980]). En el capítulo titulado «La mentalidad oligárquica», los autores señalan algunos rasgos que nos permiten diseñar una imagen de la concepción del mundo de este grupo de poder: el catolicismo, la concepción señorial de la sociedad, la combinación entre violencia y paternalismo, el racismo, la familia como espacio de representación y estatus social, el temor al otro, la evasión. Estas actitudes, en conjunto, fraguan una mentalidad conservadora y endogámica²⁵.

Los cuatro factores descritos (el realismo, el positivismo, el civilismo y el carácter de la oligarquía criolla) contribuyeron, a fines del siglo XIX, a disminuir el impacto del modernismo en el Perú. La visión pragmática de una sociedad conservadora, más acostumbrada a la estética realista expresada a través del costumbrismo, el naturalismo o el discurso político, limitó el influjo del modernismo en su etapa inicial o, en tal caso, asumió tibiamente la faceta parnasiana del modernismo, tomada como una forma de elitismo.

2.2.2. Vertientes del modernismo en el Perú

Los diversos autores que proponen una mirada a este periodo²⁶, coinciden en establecer tres momentos en la evolución del modernismo: el premodernismo,

²⁵ Así también se muestra un espíritu discriminador a través del racismo y el paternalismo, mecanismos de dominación a través de los cuales se evidencian el modo de sus relaciones con los otros (indios y negros), relaciones establecidas sobre la base de su pretendida superioridad y miedo.

²⁶ Luis Alberto Sánchez, en *La literatura peruana* (1981) señala que “entre 1895 y 1915, veinte años fecundos, aparece una nueva generación con dos direcciones. La una tiene su máximo exponente en Chocano; la segunda en Riva-Agüero, Gálvez, García Calderón” (1101). Posterior a este momento, Sánchez incluye el estudio del periodo representado por Colónida. Por otro lado, Luis Monguó, en el artículo “La modalidad peruana del modernismo” (1981) refiere tres momentos en la evolución: una primera, representado por González Prada; la segunda, centrada en José Santos Chocano; y, la tercera, integrada por José María Eguren

que se muestra incipiente y marcado por la presencia del realismo poético y el romanticismo; el modernismo, que asume una postura sincrética amplia; y, el postmodernismo, marcado por una viraje hacia lo íntimo y hacia el espacio local.

En realidad, estos tres momentos, como señala Luis Monguió, conviven simultáneamente en las dos primeras décadas del siglo XX (1981: 243). Por ello, dentro de la primera delimitación de naturaleza sincrónica, es necesario, destacar, desde una perspectiva diacrónica, las corrientes o perspectivas que, según Luis Monguió, fluyen y confluyen en las etapas mencionadas²⁷: «El objetivismo y el subjetivismo, la denotación y la connotación, la descripción y la sugerencia, el realismo poético y la angustiosa expresión de lo sentido, se encuentra coetánea y paralelamente en la poesía peruana de aquellos días» (259). A estas dos tendencias, se sumarían el énfasis formalista del movimiento y, además, el tono intimista, que irá profundizándose a medida que se vislumbra un cansancio de la retórica modernista a fines de la segunda década del siglo XX (*Ídem.*).

y Abraham Valdelomar, entre otros. Para Monguió, los dos primeros momentos corresponden a los años de insipiente del modernismo en el Perú, siendo el tercero el momento de mayor plenitud del modernismo en el Perú. Casi en la misma línea tenemos a Washington Delgado, quien, en su tratado *Historia de la literatura republicana* (1984), establece tres momentos en el desarrollo del modernismo en el Perú: etapa inicial, la de plenitud y el del modernismo final. La primera se concentra, principalmente en los años noventa del siglo XIX. El segundo momento se desarrolla en las primeras décadas del siglo XX y estaría representada por el grupo arielista y el movimiento Colónida. Con respecto a la tercera etapa, Delgado la identifica con el postmodernismo y estaría representada por José María Eguren. En gran medida, seguiremos la delimitación de Washington Delgado y Luis Monguió.

²⁷ Al respecto, cabe mencionar la manera como Ricardo Silva-Santesteban describe el conjunto de la obra de Valdelomar: «[En su obra] se destacan dos tonos nítidamente diferenciados: uno exotista y artificial y otro en que se respira y palpa el ambiente de su aldea natal. Se trata pues de dos facetas del mismo autor que coexistieron a lo largo de su vida: la esteticista, que podemos asimilar al modernismo, y la moderna, que podemos asimilar al posmodernismo [...]. Por supuesto que esto a veces no puede observarse en forma muy clara, pero después de la creación de los cuentos criollos [...] tenemos la composición de algunos de los cuentos incaicos de Los hijos del Sol [...] de índole nítidamente esteticista» (2000: 15).

2.2.3. Etapas del modernismo

A) Premodernismo: el positivismo y la generación radical

El primer momento del modernismo en el Perú, a fines del siglo XIX, está representado por escritores congregados alrededor de la prédica de Manuel González Prada y de la primera etapa de la poesía de José Santos Chocano.

En 1896, a la edad de 22 años, el intelectual y político arequipeño Francisco Mostajo, conocido hoy como el Tribuno de Arequipa, publica en los números 12, 13 y 14 de la revista La Niebla, dirigida por José Santos Chocano, un artículo titulado «Los modernistas en el Perú». En este texto, Mostajo anuncia la incursión del modernismo en el Perú: «No ha tres años cumplidos que la bandera gloriosa del modernismo flamea en el torreón de la literatura peruana» (230). Después de exaltar la figura de Manuel González Prada como un precursor del nuevo movimiento, Mostajo dedica comentarios elogiosos para Jorge Polar, intelectual arequipeño, por ser otro de los que impusieron el modernismo desde uno de los tres centros culturales de aquel entonces: Arequipa. Por otro lado, se destaca en el artículo, un rechazo al decadentismo, que puede ser tomado como la muestra de una postura objetivista.

La presencia de González Prada, Mariano H. Cornejo y Jorge Polar, como expresiones del positivismo, definen el peso de objetivismo y la crítica social en la literatura. Tengamos en cuenta que se trata de una época caótica, debido, principalmente, a los conflictos entre la vertiente civil y la militar posterior a la guerra con Chile. El ambiente turbulento, la presencia del positivismo y el realismo provocan que el modernismo no solo sea tardío sino, también, como lo calificó Washington Delgado, «impuro» (1984: 97). En resumen, identificamos una

asimilación tenue del modernismo desde una perspectiva positivista y objetivista, de ahí que se emparente más con lo clásico y lo parnasiano, y desdeñe corrientes afines al espiritualismo como el decadentismo o el simbolismo. Al respecto, en su tesis doctoral titulada *La melancolía en la poesía modernista peruana* (2012), Ainhoa Segura Zaraquiegui afirma: «entre 1896 y 1900, la poesía “modernista” peruana es civil, épica, sonora, patriótica y revanchista, en ese sentido, no es esteticista» (430). Podríamos tomar como ejemplo de esta vertiente la poesía de José Santos Chocano. Este poeta, cuya fama se prolongó durante dos décadas iniciales del siglo veinte, se caracterizó por su desprecio al europeísmo y por la exaltación del americanismo en búsqueda de, lo que él llamaba, «poesía objetiva»²⁸.

B) El modernismo: el predominio del espiritualismo

Entre 1900 y 1910, aproximadamente, se desarrolla la etapa de plenitud de nuestro modernismo. Por un lado, se constituye la generación del 900 o también denominada generación arielista, expresión del espiritualismo y cosmopolitismo modernista; y, por otro lado, Colónida, cuyas bases sociales y eclecticismo contribuirán con la inauguración de una nueva tradición literaria. Se trata de dos grupos unidos con la finalidad de construir una tradición desde su propia visión

²⁸ «A Francisco García Calderón, *Alma América* le parece el inicio de una corriente de poesía “objetiva” (que se da también, según él, en Díaz Mirón y Lugones), más capacitada para representar a América que la otra corriente, mucho más caudalosa, de poesía “subjetiva, decadente, íntima” (cita a Darío, Casal, Tablada, Valencia, etc.)» (Le Corre, 2001: 93-94)

nacional, como herederos de la etapa anterior, pero cuyo devenir los llevará por caminos diferentes (Loayza, 1990: 135).

En la primera década del siglo XX, es la llamada generación arielista quien impondrá la pauta en el sistema literario con la publicación de su obras fundamentales: *Carácter de la literatura del Perú independiente* (1905) y *La historia en el Perú* (1910) de José de la Riva Agüero; *El Perú contemporáneo* (1907) de Francisco García Calderón; *Del romanticismo al modernismo* y *La literatura peruana 1535-1914* (1914) de Ventura García Calderón.

Como lo mencionamos hace unas líneas, uno de los grandes temas que reúne a intelectuales como José de la Riva-Agüero y Osma, los hermanos Francisco y Ventura García Calderón, y Víctor Andrés Belaúnde, entre otros, es el deseo de articular una nación. Cada uno presenta una perspectiva diferente que, además, irá evolucionando al pasar de las décadas²⁹; sin embargo, la reflexión sobre la realidad peruana y americana será constante en sus escritos. Esta perspectiva surge no como una prolongación de los intereses de una sociedad criolla oligarca y aristocrática, sino, en gran medida, como un discurso que pretendió consolidarse como una ideología. Es importante destacar que la base intelectual de muchos de ellos está en el espiritualismo bergsoniano promovido por Alejandro Déustua, sistema que desplazará o amenguará el reinado del positivismo a inicios del siglo XX. En ese sentido, a pesar de que estos escritores nacieron en familias aristocráticas criollas, se distanciaron de la naciente burguesía criolla que constituía

²⁹ Al respecto cabe destacar la actitud hispanista de Riva Agüero y el afrancesamiento de los hermanos García Calderón sobre la literatura, lo cual matiza, como muestra, visiones sobre la realidad nacional (Cf. El capítulo (cf. Loayza, 1990)

la oligarquía capitalista en el Perú. El desplazamiento del positivismo por el espiritualismo marca también la distancia entre el grupo del 900 y la sociedad oligarca en el Perú. La idea de modernidad de los arielistas era más europea e idealista, es así que asimila las lecciones del simbolismo francés y el decadentismo italiano (Segura, 2012: 445).

Su distanciamiento no era en realidad un rechazo; por el contrario, ellos pretendieron asumir un rol ideológico y formativo: su meta fue construir una idea de nación moderna. Sin embargo, su fracaso fue evidente, sobre todo porque sus proyectos no tuvieron un arraigo en la burguesía criolla, además del distanciamiento político de sus integrantes. En un nivel histórico, su prédica no tuvo una mayor influencia debido al sentido elitista de su proyecto, el cual excluía a los grupos de las clases medias y bajas, así como a los indígenas, como elementos constitutivos de la nación. La postura aristocrática, sostenida por su racismo y exclusivismo nobiliario, los mantuvo alejados de los grandes protagonistas de los cambios sociales en la primera mitad del siglo XX: las clases medias. Su literatura fue elitista y académica.

C) Posmodernismo: entre el subjetivismo y el objetivismo

En 1911, José María Eguren publica *Simbólicas*, poemario que «contradice la poesía entonces en uso, enfática y declamatoria, cuyo lugar natural era el teatro» (Ortega, 2017 [1970]: 60) y, también, con el que se granjeó la incompreensión de los arielistas. La poesía de Eguren, producto de una singular interpretación del simbolismo (cfr. Fernández-Cozman, 2019), logra superar la anomia y el carácter

superficial del modernismo elitista e hispanófilo en el que se constituyó la etapa anterior, con una poesía subjetivista que apela a la intuición y no a la razón.

El grupo Colónida viene a ser otra expresión de este contexto. A la par del establecimiento de una oligarquía constituida por una burguesía criolla, que respondía a la introducción del capital extranjero y que, por ello, fungía, en gran medida, como mediadores entre el capital extranjero y las materias primas, se fue desarrollando la composición de una masa obrera, así como el fortalecimiento de las clases medias y, también, indígenas. Las diversas huelgas obreras que se desarrollaron, sobre todo, en la segunda década del siglo XX y, además, los diversos levantamientos indígenas fueron las bases sobre las cuales las clases medias y obreras fueron descubriendo la posibilidad política de contravenir el discursos de las clases aristocráticas y burguesas de la sociedad criolla, y encontrar así un espacio político. Estas corrientes sociales se consolidarán en la década de los 20 cuando los intereses políticos y sociales de las clases medias y populares sean captadas por el proyecto populista de Leguía y, paralelamente, se configuren en dos discursos políticos: el Partido Socialista Peruano, fundado por José Carlos Mariátegui en 1928, y la Alianza Popular Revolucionaria Americana, fundada por Víctor Raúl Haya de la Torre en 1924. Ambos políticos, pertenecientes a la llamada generación del Centenario, son el producto de los acontecimientos de las primeras décadas del siglo XX. En el mismo sentido, en la segunda década del siglo XX, Colónida viene a representar, precisamente, la evidencia de esos cambios, una actitud de mayor apertura. Colónida, a partir de su beligerancia y actitud iconoclasta, expresó la consciencia social de un grupo que exigía una presencia. De ahí que su retorno a lo provinciano y a las historias locales sea una búsqueda de identidad

frente a una literatura elitista, aristocrática, conservadora y criolla que tenía como gran tema literario la ciudad de Lima.

En resumen, el ingreso de la modernidad capitalista e industrial, transformó no solo las estructuras sociales y económicas de nuestras naciones, sino también las consciencias de los hispanoamericanos. Los escritores deseosos de escapar de la árida tradición española, anhelan ser modernos como una forma de liberación e identidad. Es así que el modernismo se manifiesta como una actitud artística que pretende capturar, en un afán cosmopolita e identitario, la variedad de formas literarias presentes en el último cuarto del siglo XIX, logrando, con ello, asimilar corrientes que van de lo esteticista a lo mimético³⁰.

Este deseo de nutrirse de todo, de abarcarlo todo, tan común entre los modernistas, crea en ellos conceptos confusos por mezclados, o para expresarlo de otra manera, da origen a un estilo de pensar sincrético que comprende modalidades tan disímiles como el romanticismo, el parnasianismo, el simbolismo, el impresionismo, el naturalismo. (Schulman, 1987: 28)

Sin embargo, en el ambiente de la literatura peruana, esta actitud sincrética fue frenada, en un primer momento, por un espíritu positivista, pragmático y realista, reduciendo el modernismo a un carácter objetivista o mimético, además de la continuación de un anhelo hispanista.

³⁰ Por su parte, Gutiérrez Girardot señala: «Estas oscilaciones entre el mundo del arte autónomo y la realidad, que indican, menos que indecisión, la búsqueda de un soporte en un universo que ha perdido su centro y se mueve en una red de 'correspondencias' no solo sensoriales sino también espirituales, no solo paralelas sino contradictorias; estas oscilaciones, pues, tienen su correspondencia en la simultaneidad de las corrientes literarias que la historiografía tradicional ha considerado sucesivas y clasificado estrechamente: naturalismo, realismo, simbolismo, neorromanticismo, impresionismo, etc.». (1988 [1983]: 61)

En una segunda etapa, el espíritu aristocrático de la generación arielista³¹, insuflado por el espiritualismo, nos entrega un arte de aspiración moderno y cosmopolita. Sin embargo, al no haber una modernización real del aparato económico que sostenga una clase social moderna, la generación del 900 no tuvo una base social que los acompañara. Esto provocó que se mostraran distantes a la realidad social y cultural de la oligarquía, tornándose, por ello, elitista, académica y, sobre todo, hispanófila, por un lado, y europeísta, por el otro. Sus mayores representantes son José de la Riva-Agüero, Ventura García Calderón y Clemente Palma.

En la tercera etapa, más sincrética que las anteriores, observamos una literatura colorida y musical, cuya mirada se torna hacia el terruño provinciano, al recuerdo y la nostalgia. El esteticismo y el mimetismo, el subjetivismo y el objetivismo se sintetizan en la mirada del narrador de los cuentos criollos de Abraham Valdelomar y en la estética antirracionalista de los poemas de José María Eguren.

2.3. *Cuentos andinos* entre el modernismo y el naturalismo

Nuestro modernismo es, en ese sentido, además de contradictorio o precisamente por ello, versátil, es decir, presenta una capacidad de adaptación rápida ante los diversos estilos y corrientes presentes en el ambiente literario. Es así que el modernismo nace frente a la oposición del naturalismo, el cual lo muestra

³¹ «La literatura, no lo olvidemos, es una aristocracia» (1910: XVI), escribió Ventura García Calderón.

como artificioso e inauténtico. Posteriormente, el modernismo se impone a fuerza de ser elitista y europeísta, como parte de su afán cosmopolita. Pero, en una tercera etapa, se armonizan estos polos, logrando un equilibrio entre lo esteticista y lo mimético, oposición que está en la base de la relación entre el modernismo y el naturalismo.

La opinión común señala que *Cuentos andinos* supera el modernismo a través de un evidente naturalismo en su narrativa. Sin embargo, este juicio no toma en cuenta la naturaleza de nuestro modernismo. El naturalismo o la visión mimética, como lo veremos más adelante, han estado presentes desde los primeros libros del escritor chiclayano. Eso es innegable. Sin embargo, también destaca la presencia de elementos modernistas, sobre todo los provenientes del decadentismo. Modernismo y naturalismo no se contraponen en *Cuentos andinos* sino que se complementan³².

No es una propuesta arbitraria. Klaus Meyer-Minnemann en su conocido estudio sobre la novela *fin de siècle* hispanoamericana, señala que el modernismo y el naturalismo compartieron un mismo interés por participar de la modernidad y, en ese sentido, convivieron (1991 [1979]: 53-55). Allen W. Phillips opina en ese mismo sentido³³. Aníbal González también reconoce una vinculación parcial entre

³² «Muchos modernistas, ensalzadores de lo ideal, del mundo del ensueño y la imaginación, [produjeron] también discursos sustentados sobre nociones pretendidamente científicas [...] Eso, ni más ni menos, fue el modernismo; la aceptación de lo multiforme, de lo heterogéneo; una vocación por lo diverso que no vaciló en llegar a contradicciones manifiestas» (Gomes, 2002: XI).

³³ Allen W. Phillips dice: «hay pocas novelas modernistas puras, porque nacen muchas de ellas en un momento en que perdura todavía un bien marcado lastre naturalista o realista en pugna con el deseo de creación subjetiva e intimista propia del modernismo. Y muchos ejemplos que comprueban esa condición híbrida de la novela modernista o la vacilación, en un autor determinado, entre el realismo-naturalismo y una dirección artística más pura podrían ser aducidos aquí» (1968: 757).

el modernismo y el naturalismo, a pesar de sus diferencias (1983: 24-27)³⁴. Por su parte, Manuel Prendes, uno de los pocos que se han dedicado al estudio del naturalismo en la literatura hispanoamericana, destaca una confluencia entre naturalismo y el modernismo en su modalidad decadentista, considerado por el autor como el «vehículo por el que los motivos del naturalismo pudieron ser comunicados a la creación modernista» (2003: 125). Esta última opinión resulta muy relevante, pues hace hincapié en el decadentismo como un puente que permite la unión entre el modernismo y el naturalismo.

Entonces no necesariamente debemos de pensar que estamos, con respecto a la literatura de López Albújar hasta 1920, ante una sucesión de etapas, «modernista, primero; naturalista, después y neocostumbrista, luego, [que López Albújar] acabará en 1920 abriendo brecha al indigenismo» (Cornejo, Raúl Estuardo, 1972: XI). Todas estas vertientes serían concurrentes en su escritura, siendo *Cuentos andinos* el resultado de ese devenir.

Un contraargumento a esta propuesta de lectura podría ser que *Cuentos andinos* es un texto que se publica muy alejado de los años que comúnmente se le suele otorgar al modernismo. Sin embargo, cabrían dos objeciones a esa idea. Por un lado, aunque nuestro autor chiclayano se autodefine como perteneciente a la llamada generación del 95 o radical, muestra un aprecio particular hacia la generación del 900³⁵, sobre todo hacia autores como Clemente Palma y Ventura

³⁴ «Aun cuando a veces incorpora en su contextura personajes, temas y problemas derivados del naturalismo o afines a este, la novela modernista cuestiona profundamente la pretensión de la novela naturalista de dar cuenta, mediante un modelo derivado de las ciencias naturales» (1983: 26)

³⁵ Recordemos la polémica que sostuvo con Abraham Valdelomar, en 1916, cuando este minimizó el aporte de la generación anterior, la del 900, con la cual López Albújar sentía mayor afinidad. También podríamos mencionar la anécdota en torno a su novela *Matalaché*, aparecida en 1928, la cual el autor consideró como

García Calderón. La segunda objeción, por otro lado, es precisamente esa distancia temporal en la que se ubica el libro de cuentos con respecto al modernismo, lo que eleva la probabilidad de ese maridaje. «En aquellos otros países donde la historia de la novela se inicia tardíamente, se acusa mucho más la simultaneidad —y la mezcla de recursos dentro de una misma obra— de modernismo y realismo» (Prendes, 2003: 121). Por su parte, Rafael Gutiérrez Girardot sostiene una idea parecida cuando señala que «los autores de fin de siglo asintieron y articularon esas clasificaciones [las diversas corrientes literarias], aunque frecuentemente a *posteriori* [cursiva en el original]» (1988 [1983]: 61). Es decir, en los inicios el modernismo nace como una forma de rechazo al naturalismo, sin embargo, con el paso de los años, fueron congeniando en cuanto objetivos. Un ejemplo de esto lo podemos encontrar en la tesis de bachillerato de Mario Vargas Llosa, *Bases para una interpretación de Rubén Darío*. En este estudio, Vargas Llosa realiza una descripción de la influencia del naturalismo en el desarrollo de la literatura y vida intelectual del poeta nicaragüense y demuestra que «Darío no pudo nunca librarse de la poderosa personalidad del autor de *Naná*, a la que, a pesar de todo, siempre admiró» (2001 [1958]: 140)³⁶.

En síntesis, la presencia de elementos naturalista en *Cuentos andinos* no excluye la influencia del modernismo, por el contrario habrían actuado como

una novela “retaguardista”, esto como forma de rechazo a la actitud vanguardista predominante ya en esa época.

³⁶ Carlos Javier Morales, en su artículo «Tendencias modernistas en el naturalismo argentino» describe «la poderosa penetración de los ideales y de las técnicas del modernismo en muchas obras narrativas del naturalismo argentino. Nos atrevemos a decir que se trata, sí, de un *naturalismo desnaturalizado*» (1998: 41, la cursiva es del original). Esta vinculación entre naturalismo y decadentismo parece constituirse desde sus orígenes: «Nordau había señalado certeramente, el naturalismo y toda su voluntad de disección científica del cuerpo social no difería tan sustancialmente de la literatura decadente: uno y otra se nutrían de la degeneración, aunque con ánimos ideológicos muy distintos» (Clúa, 2009: 37).

complementos, mostrando con ello la capacidad de adaptación de nuestro modernismo. En este caso, el elemento decadentista actuó como vínculo entre ambas estéticas, las cuales, en un inicio, se mostraron como contrapuestas. En 1948, Pierre Marino escribió, en su imprescindible estudio *Parnaso y simbolismo*: «Los Decadentes no son, de ningún modo, hostiles al naturalismo, que pronto menospreciarán los simbolistas. Los naturalistas, ellos también, creen en la decadencia de la sociedad moderna y la pintan con satisfacción» (172).

2.4. El decadentismo

Como lo hemos señalado, el modernismo es una síntesis de diversos estilos literarios. Entre ellos, es necesario abordar el decadentismo para abordar desde una perspectiva diferente *Cuentos andinos*, comúnmente leído desde el realismo o naturalismo.

Sobre la definición del decadentismo, Gabriela Mora (1997) hace hincapié sobre las diversas formas de comprenderlo como categoría estética: una forma tardía del romanticismo, una reacción contra el romanticismo, una forma de denominar el simbolismo, una etapa prevanguardista o un término para denominar toda la literatura de fin de siglo (263). Sin embargo, los estudiosos coinciden en señalar el carácter subversivo del decadentismo ante la moral burguesa, constituyéndose, entonces, en una estética antimoderna y antirracionalista. El sentimiento de declinación y degradación que expresan sus imágenes se contraponen a la idea de progreso y claridad del discurso moderno burgués.

2.4.1. El decadentismo como una versión del arte moderno contra la modernidad

Octavio Paz, en *Los hijos del limo* (1965), describe la modernidad como un discurso de negación crítica constante que alimenta la literatura moderna, constituyéndose esta en un discurso subversivo contra la propia modernidad; y es así que, en esa negación, la modernidad evoluciona y se mantiene. El autor mexicano sostiene que, en nuestra época, a diferencia de las pasadas, la civilización occidental propone no un principio atemporal (como podría ser el sentido de la inmortalidad en la Edad Media cristiana) sino un ideal sostenido en la temporalidad y sus cambios. Este ideal, continuamos con Octavio Paz, se constituirá sobre la base de la dicotomía entre el desarrollo y lo subdesarrollado, dicotomía expresada solo a través del tiempo, un tiempo que se proyecta en un futuro como objetivo de su desarrollo. Sobre la ilusión del progreso se funda la modernidad. De ese modo, señala también el poeta mexicano, la modernidad nace como una crítica al pensamiento cristiano, a la propuesta atemporal del cristianismo. Ello provocó que, durante estos siglos, toda verdad y estabilidad se vinieran abajo.

La modernidad se funda en la contradicción. El espíritu de lo moderno se origina en la negación que motiva toda necesidad de cambio, pues lo nuevo no es lo que en el presente es sino lo que será desde el presente. En ese sentido, concluye Octavio Paz, el principio que ordena la modernidad es el cambio motivado por una constante postura crítica del racionalismo. Este es, para el poeta mexicano, el motor del progreso y base del espíritu moderno.

En 1930, Mario Praz publicó su estudio sobre la literatura romántica *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* (1999 [1930]). Aunque en este libro el autor busca estudiar la literatura romántica desde uno de sus aspectos más característicos, la sensibilidad erótica, nos brinda una esclarecedora descripción de los caminos que recorre el Romanticismo. Praz no concibe el romanticismo como el nombre de una etapa que señale un espacio dentro de la historia de la Literatura sino como un estado de ánimo, una forma de sensibilidad.

Si se quiere conservar una función de útil aproximación al término romántico, ante todo habría que separarlo de su pseudopuesto, clásico, que no es más que un reflejo secundario y abstracto de romántico, y, recuperando el empleo primitivo del término, aceptarlo como la definición de una sensibilidad peculiar de un determinado periodo histórico. El empleo universal de la palabra sólo puede provocar malentendidos y confusiones. (1999 [1930]: 45)

Es decir, para Praz, el romanticismo no se circunscribe solo a unas décadas entre fines del siglo XVIII y mediados del siglo XIX, como el membrete de una etapa literaria. Romanticismo viene a ser un estado de ánimo crítico frente a la modernidad iniciado desde el Renacimiento, identificándose, en su esencia, como antirracional. Es así que Praz señala que el Romanticismo se desarrolla a través de tres momentos: el barroco, el romanticismo y el decadentismo. De esta manera, el autor desecha la oposición romántico / clásico, tomando al último como un derivado del primero, un catalizador en el desarrollo del arte romántico.

El clasicismo, por otra parte, no es un fenómeno extraño al espíritu romántico, y en cuanto se esfuerza por revivir modos y concepciones que pertenecen al pasado en cuanto tiende con nostalgia hacia un fantástico mundo pagano (...), participa de la misma inquietud espiritual que se suele definir como

característica romántica por excelencia. Es el espíritu y no el contenido lo que decide si una obra puede considerarse o no romántica (...): hay un movimiento romántico y el clasicismo es solo uno de sus aspectos. (48-49)³⁷

Esta visión totalizadora del Romanticismo lleva a Praz a afirmar de forma categórica que lo romántico no existe porque no existe algo que se le oponga o compare; es, en realidad, una condición de la sensibilidad tan diferente a otras que se vuelve única, esencial (49). De este modo, el decadentismo, etapa tardía del Romanticismo o «último romanticismo», según Praz, es una expresión del espíritu crítico contra la modernidad.

En la misma línea encontramos a Pierre Martino, quien, en su clásico estudio *Parnaso y simbolismo* (1948), señala que «Romanticismo, Parnaso y Simbolismo, son en realidad una misma tradición poética, un esfuerzo continuo» (10).

En este panorama trazado, resulta muy relevante el importante estudio de Juan José Sebreli *Las aventuras de la vanguardia: el arte moderno contra la modernidad* (2002). Al igual como lo comentamos con Octavio Paz, la propuesta de Sebreli se sostiene en situar al arte en la edad moderna como un discurso dialéctico entre el racionalismo moderno y el irracionalismo antimoderno.

La historia de la cultura avanza por oposiciones dialécticas, la aparición de una tendencia provoca irresistiblemente la de la contraria. Así con el interés del renacimiento por la ciencia resurgieron la magia oriental, la astrología, la

³⁷ De ese modo, el parnasianismo no se contrapone al romanticismo o al simbolismo, se trata de manifestaciones que comparten una misma actitud ante la modernidad. Gilbert Highet, en su estudio *La tradición clásica*, al hablar del parnasianismo, señala: «No fue pues, simplemente un deseo de huida lo que impulsó a tantos escritores del siglo XIX a emplear temas clásicos. Algunos de ellos detestaban a sus contemporáneos. Algunos como el héroe de Huysmans y como Baudelaire, trataban de refugiarse en sus propios paraísos artificiales. Pero los asuntos y personajes grecorromanos aparecen fecundamente empleados en la obra de muchos otros que deseaban crear hermosas imágenes y amable música como compensación para el materialismo y fealdad de los tiempos modernos» (1954: 241)

nigromancia. En el siglo XVIII, junto con la racionalidad crítica de la ilustración y como reacción, emergía el prerromanticismo antiiluminista. El siglo XIX fue el del positivismo científico y, a la vez, el del romanticismo y el simbolismo, que proclamaban su hastío por la aridez de la razón y oponían a la frialdad de la ciencia los impulsos del corazón. (Sebreli, 2002: 12)

En ese sentido, la literatura moderna es la expresión de ese conflicto fundado a partir del Renacimiento entre el racionalismo y el irracionalismo. Es así como Sebreli propone que el barroco, el romanticismo, el simbolismo y el vanguardismo son las diversas expresiones del irracionalismo antimoderno. Si bien los estilos siempre son únicos, afirma Sebreli, los

estilos de épocas distintas son comparables —aunque no identificables— porque del mismo modo que las posibilidades humanas no son infinitas, la variedad de formas artísticas no es ilimitada; las nuevas ideas suelen ser combinaciones o metamorfosis de otras anteriores (...) El gótico, el barroco, el manierismo, el romanticismo y la vanguardia retornan, aunque no en la misma forma, sino en un nivel superior y distinto de un movimiento en espiral ascendente que, aunque parecido al círculo, no se cierra y va más lejos. (2002: 20)

El arte moderno es, en ese sentido, un componente de la dialéctica modernidad y antimodernidad que funda nuestra época, como lo señala Octavio Paz. Pero, contrario a Praz, Sebreli contrapone el arte irracionalista y antimoderno al arte clásico, el cual representaría el arte racionalista moderno (2002: 17-20). Es así que lo racional en sus versiones renacentista, clasicista, realista y naturalista positivista se contrapone a lo irracional romántico, simbolista y vanguardista.

Los simbolistas y decadentistas eran, al fin, románticos o prerrafaelistas o simbolistas que llevaban la extravagancia y la perversión hasta sus últimas

consecuencias. Unos y otros eran hostiles a la burguesía, a la sociedad moderna; el vocablo mismo 'decadente' era una provocación a la idea de progreso. (Sebreli, 2002: 52)

En este panorama, el decadentismo se constituye dentro del segundo grupo, una versión agresiva del irracionalismo antimoderno, y es en lo que coinciden los autores comentados.

2.4.2. El concepto y características del decadentismo

Laura Beatriz Uzcátegui Moncada, en su artículo «La Décadence y el Décadisme en Francia: Origen y evolución de una concepción estética» (2012), realiza un análisis del término decadentismo dentro del ámbito francés de fines del siglo XIX. La autora señala que este es un término muy complejo por sus múltiples usos y variantes, además de su inicial rechazo. El estudio describe como el término pasó de expresar un sentido peyorativo y negativo a sostener una postura crítica y espiritualista.

La *décadence* deriva de una concepción evolucionista-metafísica de la historia que asume que toda cultura, al igual que el hombre y demás seres vivos, sigue una trayectoria de transformaciones en el tiempo, alcanza su más alto grado de desarrollo y culmina con el debilitamiento y deterioro paulatino de sus partes organizadas, disminuye y desaparece. (Uzcátegui, 2012)

Esta primera acepción del término nace dentro del discurso racionalista para describir el estado negativo. Esta será la forma difundida de la palabra durante el siglo XVIII. Más adelante, señala la autora, esta expresión será tomada por la crítica literaria ortodoxa para «descalificar un tipo de literatura cuyas propuestas formales se oponen categóricamente, primero, al modelo de Hugo y, segundo, a la escuela

naturalista que, en el momento, tenía en Zola su máximo exponente» (2012). Sin embargo, lo que nació en lo literario para señalar de modo peyorativo un tipo de literatura degradante y degenerada se convirtió en la nomenclatura de un movimiento artístico, cuyas postulaciones estéticas fueron confrontadas por la crítica.

La crítica literaria francesa presta este término para censurar y disminuir el efecto trascendente que tiene el movimiento decadentista sobre el campo cultural; pero su intención de usar lo decadente como algo negativo es neutralizada por los escritores que se articulan bajo este epíteto para cuestionar las instituciones literarias y defender sus propuestas estéticas. (Uzcátegui, 2012)

El decadentismo hizo suyo los motivos del desdén de la academia. Es decir, convirtió en parte de su identidad los elementos con los que eran marginados dentro del campo literario del siglo XIX francés.

Retomemos a Praz para profundizar. Si bien para él existen vínculos sólidos y definitorios entre el romanticismo propiamente dicho y el decadentismo, un rasgo distintivo sería el esteticismo de los elementos que en el romanticismo eran mera expresión del subjetivismo e individualismo. El conflicto del romántico produce una serie de pesares y angustias en pos de su lucha por el ideal, que es lo importante, lo demás es secundario; el decadente, por el contrario, hace de esa escoria precisamente su ideal y disfrute estético (Praz, 1999 [1930]: 556-559). En la primera etapa, el sujeto romántico defiende los valores sociales como sus ideales de vida frente a la sociedad moderna; el decadente, defraudado, toma consciencia que su lucha contra la sociedad moderna está en tomar los antivalores como sus ideales,

pues se ha percatado que los valores idealizados en la primera etapa era falsos. La actitud decadente se inclina, entonces, a las prácticas obscenas y blasfemas. Con ello busca violentar los valores morales y religiosos de la sociedad burguesa (561-562). El decadentismo, señala Praz, eleva a un nivel estético la degradación moral y la muerte misma, centrándose, principalmente, en la sexualidad y su perversión.

Erika Bornay, en su libro fundamental *Las hijas de Lilith* (1995), en el capítulo que titula «Estetas y decadentes», resalta que en el artista decadente existe una conciencia de crisis que se expresa a través de un rasgo estetizante.

Lo que ocurría con mucha frecuencia era que un decadente se entregase a un fervoroso esteticismo como última y desesperada razón para seguir siendo, necesidad que no existía en el esteta puesto que su ideario se basaba esencialmente en la intensificación de la experiencia artística que le conduciría al extremo de intentar hacer de su propia vida una obra de arte. (103)

Este valor estetizante del decadentismo es también apuntado por Ricardo Gullón.

A los modernistas se les llamó decadentes, por exigir buen gusto donde el folclórico ponía chabacanería y confusión (...). El decadentismo, el esteticismo tuvo también enfrente a quienes pensaron que el proceso de depuración artística dañaba la espontaneidad, pero la expresión no deja de ser espontánea por realizarse con los primores del arte, las gracias del lenguaje y los recursos de la imaginación creadora. (1963: 21)

El factor estetizante es el que define en gran medida la actitud decadentista, sobre la base de radicalizar actitudes sexuales y morales.

Gerard Vidal, en su artículo «El decadentismo como doctrina estética» (1984), distingue una actitud positiva (progreso) y negativa (degeneración) frente al desarrollo de la modernidad. Es la segunda con la que se identificaría la actitud decadentista. Esta se profundizaría en una segunda etapa de la modernidad, iniciada a mediados del siglo XIX (en la primera etapa primaría la actitud positiva frente al desarrollo de la modernidad). En ese momento aparece Baudelaire, quien, a opinión del autor, constituye la primera presencia del artista moderno, quien contrastará el desarrollo material con la decadencia del mundo espiritual. Para Vidal, en eso radica la crítica de Baudelaire al mundo moderno.

De este modo, podemos destacar como el valor estético es fundamental en la constitución del espíritu decadentista que se forma sobre la base de oponerse a la vida cotidiana: «Con el fin de romper con esta cotidianidad pequeño-burguesa, el decadente buscará deleites —que en ocasiones derivará en perversidades— que sean, no solo distintos, sino opuestos a los del hombre común» (103). El esteticismo decadentista es subversivo: los elementos detestados por la modernidad burguesa serán asimilados por el decadentismo convirtiendo lo perverso y la muerte misma en su objetivo, la vida y la muerte como una expresión estética³⁸.

³⁸ Gabriela Mora (1996) señala como rasgo primario del decadentismo la búsqueda del placer estético a través de formas contrapuesta al de la sociedad burguesa. De ahí que «la combinación de goce y de temor, de atracción y repulsa con que vive la idea de la muerte» (1996: 144). Sobre la base de esa actitud se interpreta su inclinación por el sadismo, la necrofilia, el masoquismo, el vampirismo.

2.4.4. El decadentismo en Hispanoamérica a inicios del siglo XX

En un primer momento, como señala Jorge Olivares en su artículo «La recepción del decadentismo en Hispanoamérica» (1991), para algunos escritores, el decadentismo es sinónimo de modernismo, en tanto que, para otros, ambos términos disienten. La polémica se inicia, según Olivares, con el prólogo que Eduardo de la Barra realiza a *Azul*, de Darío. En él, De la Barra critica la actitud de Darío de autoproclamarse como decadentista y niega la filiación del poeta a esa tendencia. A partir de ese hecho, comienza una disputa en torno a la denominación. Para algunos, el término decadentista designa a un reducido grupo de escritores excéntricos, para otros el término cubre toda una época. Es así que, según Jorge Olivares, esta primera disputa tiene como trasfondo un conflicto en torno a la identidad hispanoamericana: emplear la palabra decadentismos tan abiertamente era aceptar un afrancesamiento desmedido, mientras que, por otro lado, asumir esta postura era una forma de renovación literaria en nuestras letras.

Los decadentistas, señala Olivares, «ven en esta literatura una feliz simbiosis de lo propio y de lo importado» (73). Ellos veían un enriquecimiento de lo propio con el aliento innovador del extranjero, por ello decían asumir su actitud con sinceridad. Esta corriente habría ayudado en el acercamiento a lo nuestro. Es así, concluye Olivares que, como para Pedro Emilio Coll y otros escritores, la evolución del decadentismo hacia el americanismo fue fundamental. El término es asumido por los escritores, aunque muchos se desprenden posteriormente de la palabra decadentismo, porque acarrea una polémica, una acusación, para asumir luego el término de modernismo, ya en la etapa final del mismo.

Karen Poe, en su estudio sobre el decadentismo en Hispanoamérica titulado *Eros pervertido, la novela decadente en el modernismo hispanoamericano* (2010), señala que, actualmente, el modernismo es visto como algo general, dentro del cual convergen diversos estilos y estéticas literarias como el decadentismo. Es decir, se trata de una corriente subterránea que, junto a otras como el naturalismo, simbolismo, parnasianismo, constituyen la llamada literatura modernista (17). Además, señala Poe, el decadentismo en América no fue, predominantemente, adoptado como un medio de vida, una estética vital, como sí lo fue en Europa, sino que se mostró, básicamente, retórico (18). En ese sentido, según Karen Poe, los rasgos que estructuran los modelos de la estética decadentista en Hispanoamérica serían la artificiosidad y la perversión (126), ubicando siempre a sus héroes del lado del mal y de lo degenerado (165).

En el libro *El cuento modernista hispanoamericano* (1996), Gabriela Mora afirma que el decadentismo en Hispanoamérica no se dio tal cual como el europeo; en el caso latinoamericano, estaba marcado por hondas preocupaciones sociales (150). Además, la búsqueda de lo profano iría de la mano con lo sagrado: no existe plenamente un rechazo al amor ideal. Esta aparente superficialidad en la manera como asumen el modelo decadentista estaría propiciado por el contexto de las nuevas naciones que van formándose a partir de un proyecto social e histórico.

Esa identidad exigiría modelos 'viriles', por lo que el del 'feminizado' decadente sería silenciado o reprobado (...). Precisamente porque la Historia nunca estuvo ausente en nuestros modernistas, en especial después de la derrota de España en 1898, estimamos que el 'decadentismo negativo', parece aprendido más que vivido, más pose que auténtica vivencia existencial, y se da más atenuado que en patrón europeo. (151)

Lo que describe Gabriel Mora es un enfrentamiento entre dos tendencias: por un lado, está el carácter decadentista alejado de los valores y modelos sociales burgueses, encausado en el disfrute de lo artificial y erótico con un fin estetizante; y, por otro lado, una vertiente comprometida con el devenir social en respuesta a la construcción de un proyecto nacional en el que están inmersas las élites criollas aristocráticas y las clases medias desde fines del siglo XIX e inicios del siglo XX. Lo que para Olivares era un rasgo de nuestro decadentismo, el servirnos de medio para la reflexión en torno a la identidad nacional, para Mora es la expresión de una pugna entre el discurso decadente y nacionalista. Lo cierto de estas dos vertientes decadente-modernista y nacionalista, es que existe una confluencia, armónica o conflictiva, entre ambas³⁹. Es en ese sentido, no se puede estudiar el decadentismo alejado de este contexto, ya sea como una forma de rechazo o de una confluencia entre ambas. El decadentismo habría sido un medio, un mecanismo para acercar lo literario a lo nacional y lo autóctono, pues ofrecía nuevos modos de representación, más allá de los del romanticismo.

2.4.5. El decadentismo en el Perú a inicios del siglo XX

En el Perú, el decadentismo fue recibido, a fines del siglo XIX, de manera negativa y en oposición al modernismo. Recordemos, por ejemplo, el artículo de Francisco Mostajo, «El modernismo en el Perú», publicado en 1896. En este texto,

³⁹ Para Elsa García Sánchez, en tesis doctoral sobre la estética decadente en Enrique Gómez Carrillo, el decadentismo es un punto donde confluyen el realismo y el naturalismo, así como el simbolismo y el parnasianismo, produciéndose, con ello, un fenómeno de superposición de estilos (2015: 74).

el autor establece una diferencia entre el decadentismo y el modernismo desde una perspectiva clasicista.

Los artistas adolescentes sintieron frío y, después de vacilar un momento, mareados por las rotundidades mironianas y la música orgiástica de los decadentes corrieron alocados a la selva rumorosa y tibia del modernismo. (...) La decadencia, en Lima, lo mismo que en las demás capitales americanas, pasó felizmente rápida como una aurora o como un crepúsculo. Pronto llegó, pues, la calma y la mirada juvenil se entró de rondón por la puerta del modernismo. (1948 [1896]: 145)

El decadentismo, para Mostajo, es deprimente y caótico, en tanto que el modernismo se presenta como la claridad y la salida, el encuentro con lo auténtico⁴⁰.

A inicios del siglo XX, José de la Riva-Agüero y Osma, en su tesis de bachillerato titulada *Carácter de la literatura del Perú independiente* (1905), muestra una actitud crítica contra el decadentismo. En el apartado final, y después de hablar de la necesidad de encontrar la originalidad en la expresión de nuestra literatura, De la Riva-Agüero denuncia que los escritores contemporáneos tienden a tomar de manera superficial los modelos extranjeros, principalmente, los estilos de moda e inauténticos de Francia.

La Francia de los literatos hispano-americanos es la del efectismo y la farsa, la de la pose y de la blague la que continuamente bulle y borbota en extravagantes novedades, la que en 1890 fue simbolista y decadente, la que ahora está en plena fiebre de nietzscheismo. El decadentismo y el simbolismo, que son ya en París modas pasadas y que para las gentes de razón y de valer no fueron jamás sino efímeros y escandalosos extravíos, se

⁴⁰ Es muy significativo el comentario que realiza Mostajo sobre el escritor José Antonio Román. Nótese la visión objetivista que predomina en su juicio: «principió escarabajando dibujos macábricos de decadentista. Sus primeros cuadros parecen sueños monstruosos de una fantasía enferma. El afán de originalidad le llevó a la senda del extravío. Hoy felizmente ha vuelto al camino real de la Belleza. Sus últimos artículos son deliciosos. Hay en ellos algo de Zola y Flaubert. Junto al rasgo pictórico cautiva la observación psicológica». (1948 [1896]: 146-147)

consideran en la América Española como invenciones flamantes y se estudian e imitan con increíble fervor. (1962: 273-274)

Para De la Riva-Agüero, el decadentismo es un modelo caduco y estridente, que ha sido tomado como una moda, como una forma superficial de adoptar la tradición francesa. Destaca, además, la artificiosidad del decadentismo. Líneas más adelante pone la voz de alerta frente a esta modalidad.

Nuestro país ha sido quizá entre los hispano-americanos el menos contaminado por el decadentismo y el modernismo. Lo ha salvado por de pronto su retraso literario. Sin embargo, principian a aparecer síntomas inequívocos y alarmantes de rápida propagación. No me extrañaría que entre los escritores en ciernes hubiera discípulos de Verlaine y de Huysmans, de Jean Lorrain y de Henri Bataille, de Mauricio Rollinat y de René Ghil. (274)

Es clara la actitud crítica que toma De la Riva-Agüero contra el modelo decadentista; sobre todo, rechaza lo que califica como carácter estridente, escandaloso, superficial y grotesco de sus contenidos y formas que han seducido a los sujetos. El historiador está enjuiciando el estilo decadentista desde una mirada clasicista. Es por ello que líneas más adelante señala que se debería de buscar la Francia auténtica: «Francia encarna en muchos de sus mejores aspectos el genuino espíritu clásico» (246) y ese debería ser el modelo a seguir «porque el clasicismo es indispensable para hombres de nuestra raza» (ídem.).

Así como las anteriores valoraciones se apoyan en una perspectiva clasicista, la búsqueda de una identidad literaria a partir de una realidad social y cultural pesa también decididamente en el rechazo del modernismo en el Perú. En 1915, en su tesis de doctorado *Posibilidad de una genuina literatura nacional*, José

Gálvez escribe: «El *pastiche* modernista ha llegado a adquirir caracteres de epidemia [...] donde debemos buscar la originalidad es no en los géneros, sino en los motivos» (16-17), entendido estos últimos como referentes a la realidad social. En la misma línea escribe Luis Alberto Sánchez en su tesis de bachillerato en 1920: «Chocano y Francisco García Calderón, hoy día, a pesar de las muchas influencias que sobre ellos pesan, son incuestionablemente originales cuando se inspiran en la tierra americana» (1998: 26). Es decir, para Sánchez, en ambos autores, el modernismo es asumido como mera imitación que distrae la auténtica originalidad nacional contenida en la realidad.

En 1910, Ventura García Calderón publica *Del romanticismo al modernismo*, en el cual describe la presencia de dos tendencias en la literatura peruana de fin de siglo: el criollismo y el cosmopolitismo⁴¹, este último expresado a través del modernismo. Claramente, el texto busca crear una narrativa que afiance el modernismo en nuestra literatura. Por ello escribe al final de la introducción: «Yo quisiera que nuestros jóvenes, bebiendo en la verde copa de Verlaine, no olvidaran que hay una cordial champaña en el vaso diminuto de los abuelos» (XV-XVI). Al hablar sobre un autor de la época, su perspectiva claramente subjetivista lo lleva a afirmar: «Hay que buscar, como en ciertos pasajes verlenianos, más que un sentido preciso, la evocación enteramente melódica. *De la musique avant toute chose*» (430). Destáquese de la cita anterior la mención del primer verso del poema de Verlaine, «Art poétique», en donde la música está por sobre todo.

⁴¹ Ventura García Calderón escribe: «Hoy casi no quedan continuadores de esta ingeniosa literatura [criolla]. El amable cronista [Palma] no deja discípulos. Casi tampoco Segura, Pardo, Fuentes y Paz Soldán. Con la desaparición de la vida criolla, reemplazada por un cosmopolitismo sin carácter, se transforma también el picaresco donaire que era una sonrisa frente a la vida» (XV).

Más adelante, al criticar a otro escritor, Ventura García Calderón escribe: «Para mostrar nuestras miserias al mundo, para desnudarnos en trescientas páginas, es preciso, presumo, además de mucho talento como Rosseau, haber llegado á tener deformidades interesantes que exhibir» (436). De todo esto se comprende que García Calderón insinúe su preferencia por el modernismo: «¿Cuál prevalecerá de estas dos tendencias [criollismo o cosmopolitismo]? ¿Lo que se conviene en llamar modernismo? Espero dulce optimista, que no desaparezca la gracia sutil é insinuadora de una literatura espiritual»⁴² (XVI).

Actualmente, los estudios literarios se han ido interesando por este aspecto en los escritores modernistas peruanos. El caso más emblemático es *Cuentos malévolos*, de Clemente Palma. Diversos artículos, tesis y libros sobre el decadentismo en este autor lo sitúan como uno de los principales representantes de esta modalidad modernista. Otro autor, en torno al cual se ha venido ventilando esta faceta, es Ventura García Calderón (Valenzuela, 2011; Carrillo, 2019). Del mismo modo, el decadentismo en Abraham Valdelomar ha merecido la atención de la crítica (Arroyo, 2005; Ortiz, 2015; Valenzuela, 2018). Así mismo, aún queda por estudiar estos rasgos claramente visibles en *Los heraldos negros*, de César Vallejo, en los escritos del joven José Carlos Mariátegui o en algunos cuentos de Manuel Beingolea. Queda claro, con estos ejemplos, la presencia significativa del decadentismo dentro del modernismo peruano.

⁴² Para García Calderón, desde una postura claramente arielista, el modernismo se caracteriza, principalmente, por «la aspiración idealista que solidarizará a la América del Sur contra las concepciones utilitarias del Norte» (XVI).

CAPÍTULO III

LA NARRATIVA ANTERIOR A *CUENTOS ANDINOS*

En este capítulo, tenemos como objetivo abordar la presencia del modernismo en los relatos anteriores a *Cuentos andinos* para constatar la significativa presencia de la estética decadentista en la narrativa de López Albújar hasta el momento de escribir su obra más reconocida. Para ello, abordaremos los libros de *Miniaturas*, *La mujer Diógenes* y *Cuentos de arena y sol*. Como se verá a continuación, estas obras suelen ser vistas de manera distante y solo como etapas de búsqueda, que serán superadas por el indigenismo en el que, según se dice, incursiona el autor. Sin embargo, en los textos mencionados, identificaremos elementos modernistas vinculados con la temática de *Cuentos andinos*. En primer lugar, analizaremos las dos principales periodizaciones de la obra del escritor chiclayano para, con ello, ubicar los textos. Luego, estudiaremos el libro *Miniaturas*, que, aunque fue compuesto conjuntamente por Aurelio Arnao y Enrique López Albújar, nos muestra las líneas principales que pretendemos resaltar. Posteriormente, abordaremos los relatos presentes *La mujer Diógenes* y *Cuentos de arena y sol*, destacando los elementos vinculados al modernismo en su versión decadentista.

3.1. Etapas en la narrativa de Enrique López Albújar

La vasta obra de Enrique López Albújar, que comprende cuentos, novelas, una obra teatral, poemas de variada índole, crónicas políticas y costumbristas,

sentencias morales e infinidad de artículos, no ha sido organizada y catalogada en su totalidad. Las menciones sobre la escritura de este autor se concentran, fundamentalmente, en la narrativa y para abordar la temática indigenista. En este panorama, las clasificaciones que proponen Raúl-Estuardo Cornejo y Tomás Escajadillo son las más completas, aunque solo se restrinja al ámbito de la narrativa y a una sola etapa en el primero de los casos.

En 1962, Raúl-Estuardo Cornejo elaboró una clasificación de los textos de López Albújar anteriores a *Cuentos andinos*. La tesis, que fue posteriormente publicada a través de diversos textos de estudios sobre el autor chiclayano, buscaba cubrir la etapa considerada oscura en la vida literaria de nuestro autor; además, pretendía establecer vínculos entre los relatos antecedentes y *Cuentos andinos*. De ahí, que su propuesta de periodización solo abarque los textos que van desde 1895 a 1920.

Cuatro son los momentos que este crítico literario identifica en el devenir literario de nuestro escritor hasta 1920: modernista, naturalista, neocostumbrista e indigenista. Estas etapas, señala Cornejo, con una clara intención de darle un sentido al encadenamiento de los hechos, «revelan la palpable evolución del narrador hacia las auténticas formas de la literatura vernácula» (XI). Desde esta perspectiva, se afirma que la búsqueda de la posibilidad de una literatura propiamente peruana es el objetivo del autor chiclayano (X).

En la primera etapa, Cornejo identifica en *Miniaturas* (1895) «un modernismo con fuerte lastre de romanticismo y decadentismo» (1972: IX). En la segunda etapa, la naturalista, Cornejo incluye el libro *La mujer Diógenes* (1897-1901), que «se halla hundido aún en el imperante intelectualismo finisecular de entonces, reducido a los

campos de un naturalismo vicioso» (XXV). El tercer momento, el neocostumbrista, nos presenta una serie de relatos reunidos bajo el título de *Cuentos de arena y sol* (1901-1927), los cuales, según Cornejo, se han liberado «ya casi por completo del naturalismo de los cuentos de juventud, y ha entrado en los caminos de la verdadera narrativa nacional, tras los portales de un embrionario neocostumbrismo peruano» (XXXI). De ahí, según este crítico literario, hay solo un salto hacia el indigenismo. Tal es así que Cornejo, con el ánimo de cerrar su propio relato sobre la evolución de la narrativa de López Albújar, desnaturaliza el indigenismo al interpretarlo como una forma de costumbrismo: «Más el indigenismo ¿no es en última instancia costumbrismo? Seguro que sí» (XIV), señala el estudioso.

En 1972, Tomas Escajadillo, en la introducción a *La narrativa de López Albújar*, propone una clasificación más sistemática y amplia de la obra de nuestro escritor, aunque se concentra solo en la narrativa y, además, debate algunos aspectos propuestos por Raúl-Estuardo Cornejo.

A diferencia de Cornejo, Escajadillo no describe la narrativa de nuestro escritor a partir de identificar etapas sucesivas y relacionadas en un proceso evolutivo, sino que advierte la presencia de «varias direcciones o líneas “de superficie” en su obra narrativa» (1972: 29). Estas corrientes, que atraviesan su obra narrativa de manera simultánea y con diversa intensidad, serían la indigenista, la modernista, la regionalista y la urbana. La primera, según Escajadillo, estaría integrada por *Cuentos andinos*, *Nuevos cuentos andinos*, «El maicito» y *Las caridades de la señora Tordoya*. En la segunda, integrada por *La mujer Diógenes* y *Cuentos de arena y sol*, el modernismo se fusiona con una «óptica estética naturalista» (29). La tercera, que se denomina regionalista, contiene obras como

Matalaché, *El hechizo de Tomayquichua*, algunos relatos de *Cuentos de arena y sol*, y algunos cuentos de *Las caridades de la señora Tordoya*. La última vertiente sería la urbana, que se muestra en la mayoría de relatos de *Las caridades de la señora Tordoya* y, también, de *La diestra de don Juan* (29-30).

A pesar de ser una clasificación más ambiciosa que la de Cornejo, Escajadillo reconoce, explícitamente, que se trata de un intento rudimentario (30). Tal es así que, por ejemplo, duda denominar regionalista a la tercera etapa, «a falta de mejor denominación» (29), y concluye que su esquema no le permite ubicar con precisión textos como *De mi casona* y *Calderonadas*. Sin embargo, creemos que la propuesta de observar la obra de López Alujar a través de identificar líneas narrativas que conviven de forma tensiva, con predominio de una u otra en determinada obra, permite comprender mejor el desarrollo de la escritura del autor chiclayano, sobre todo, hasta *Cuentos andinos*. Por ejemplo, tengamos en cuenta el caso del relato «El último redentor», publicado en 1927. En la preparación del libro *Cuentos de arena y sol* a inicios del siglo XX, López Alujar incluye textos escritos entre 1901 y 1916. Sin embargo, Raúl-Estuardo Cornejo, al publicar el texto en 1972, incluye «El último redentor» dentro de *Cuentos de arena y sol*. Se entiende esta acción si, como veremos más adelante, consideramos que este relato presenta características muy afines a los textos escritos antes de 1916. ¿Cómo explicar la existencia de un relato con rasgos modernistas en plena etapa que Cornejo denominó indigenista? La misma situación se observa en otros dos relatos compuestos después de 1925 e incluso, en opinión de Edmundo Bendezú (1992), también en la novela *Matalaché*, publicada en 1928. El esquema de Cornejo, basado en etapas, no soporta este tipo de casos.

Sin embargo, un punto en el que Raúl-Estuardo Cornejo y Tomás Escajadillo coinciden es el de calificar la etapa anterior a *Cuentos andinos* como un momento de exploración del escritor. Para Cornejo, López Albújar está «en constante búsqueda de una literatura esencialmente vernácula (1972: X). Escajadillo es directo: «La idea es sencilla: la búsqueda de este narrador termina con –lógica elemental—un hallazgo pleno: *Cuentos andinos*» (Escajadillo, 1972: 27).

Creemos que estudiar *Cuentos andinos* como si fuera el resultado «lógico» de una «búsqueda» realizada por el autor condiciona el análisis de los textos predecesores y asume que todo elemento que no contribuya con realizar el «objetivo», asumido por el crítico literario, es solo un accesorio. Esta manera de ingresar a *La mujer Diógenes* y a *Cuentos de arena y sol* deforma el sentido de los textos, supeditándolos a una condición que no los constituye, sino que es impuesta de manera retrospectiva. Nuestro acercamiento a estas tres obras (incluyendo *Miniaturas*⁴³) evitará tomarlas como espacios de exploración y búsqueda de una «literatura esencialmente vernácula». Esperamos con ello, abordar estos textos sin prejuicios condicionados por el indigenismo como discurso literario que está, supuestamente, al final del camino.

⁴³ Dentro del objetivo establecido en este trabajo, esta obra no contribuye de manera directa en cuanto al estudio general de la escritura de Enrique López Albújar, específicamente, pues, al ser un texto compuesto por dos autores y sin saber qué textos escribió cada quien, resulta impreciso establecer rasgos distintivos claros y precisos. Sin embargo, presenta un valor contextual muy importante para los objetivos que nos hemos trazado. Por ello, lo incluiremos en este capítulo.

3.2. *Miniaturas* en los primeros momentos del modernismo

Miniaturas fue compuesta por Enrique López Albújar y Aurelio Arnao. El texto fue publicado en 1895 y se presentó como un «álbum de bellezas limeñas». Uno de los puntos importantes del texto son las palabras iniciales que, bajo el título de «Confidencia» dedicadas «a vosotras, reinas de la belleza, princesas del amor», presentan la obra.

Rudos obreros del arte, fatigados con los golpes dados y recibidos en la penosa labor de la lucha por la verdad, ansiábamos ya, en nuestra árida é interminable jornada, un instante de reposo, de apacible olvido de esta prosa vil de la existencia, cuando el azar nos ofreció un oasis en medio de la seca y polvorienta ruta (1895: 3-4)

Más adelante, los poetas refuerzan los límites de estos dos ámbitos.

Queremos aquí darnos un rato de dulce holganza; sacudirnos de las exigencias dogmáticas de toda escuela literaria; queremos, por un momento olvidar todos los convencionalismos retóricos, todas las ceñidas fórmulas de las estéticas universitarias [...] Mañana que se nos culpe de habernos separado de los recios moldes del análisis; de habernos levantado demasiado *del duro suelo, donde vive la verdad*, donde nos llama el estudio realista, para remontarnos en pleno azul, al reino de los ensueños, nos quedará al menos el inefable consuelo de saber que, en el fondo de vuestras lindas cabecitas vive nuestro recuerdo. (5-6, las cursivas son nuestras)

En los fragmentos citados, se observa que los poetas establecen una jerarquía entre dos espacio: la realidad y el ensueño, a la manera del evasiónismo modernista; pero este resulta contradictorio en la última cita. Recordemos que, como señala Iván Schulman con respecto al escritor modernista, «su ideal, quimérico para el no iniciado, para el modernista asumía visos de una realidad palpable, y, paradójicamente, carente de irrealidad» (254). Es decir, para el modernista, la única dimensión que expresaba la verdad era ese mundo de ensueño, exotista, fuera de la vida cotidiana. Sin embargo, si bien los autores de

Miniaturas aspiran a remontarse «en pleno azul, al reino de los ensueños», reconocen que la única realidad es el «duro suelo, donde vive la verdad». El exotismo no es un lugar donde se realicen los anhelos estético e ideales (ídem.) sino un lugar de ilusión y descanso. Los autores se ubican en el ámbito de la realidad y es allí desde donde enuncian su discurso. El espacio del ensueño y de la belleza se presenta como un lugar de descanso y de goce pasajero, pues «luego, cuando el Sol se oculte, nos vestiremos nuevamente el traje de combate, cogeremos nuestras armas, y os abandonaremos» (1895: 4).

Sin embargo, a pesar de ese distanciamiento, se puede observar algunos recursos y temas, aunque tenues, que podrían vislumbrar otros elementos modernistas⁴⁴. El título se vincula con la estética parnasiana. El término *miniaturas*, que titula el libro, alude a las pequeñas composiciones pictóricas realizadas con arte y delicadeza. En el libro, la descripción de los sujetos femeninos no solo es pictórica sino también escultórica con referencias clasicistas. En el texto titulado «Emperatriz», señala

La ardiente luz de nuestro sol del medio día (sic) se desliza por tus facciones como sobre el mármol, resaltando tu palidez espléndida (sic), esa palidez propia de las razas de fino temperamento nervioso, que da a tu tipo meridional toda la magestad (sic) de una estatua y el poético aspecto de una vestal entrevista en un claro de luna. (1895: 8)

Sin embargo, en el aspecto formal, no hay un trabajo renovador. La obra se estructura sobre la base de un conjunto de 22 imágenes de damas limeñas de fin

⁴⁴ Tanto Raúl-Estuardo Cornejo (1962) y Miguel Ángel Carhuaricra (2019) destacan la presencia del decadentismo y romanticismo. En la presente tesis, enfatizaremos el influjo parnasiano en la composición.

de siglo, cada una acompañadas de composiciones de pretendido tono lírico. Del conjunto de textos, solo 6 son poemas (en los cuales predominan los versos de 11, 15 y 8 sílabas, en ese orden) y el resto se expresa por medio de una prosa de intención poética en algunos casos y, en otros, de prosa de tono realista como la siguiente:

Ved, ved, se ha quedado entre la sombra de la puerta, un hombre de pequeña estatura, con casaca abrochada bien ceñida al pecho, el cuello recto y bordado con ramas de oro, botas granaderas, sombrero de tres puntas y un mechoncillo de cabellos sobre la frente. Ese es Napoleón. (199)

Otro aspecto que aproxima este texto a la estética modernista es el exotismo. Los ambientes más constantes en *Miniaturas* son los referidos al Medio Oriente, sobre todo los vinculados a la cultura musulmana durante la Edad Media. También destacan las menciones a Germania e Italia. Solo dos veces se menciona a París, símbolo del modernismo hispanoamericano, pero que, en este libro y en ambos casos, la Ciudad Luz es lejana y extraña. En el texto titulado «Colibrí», los autores describen la adoración que los hombres profesan a una mujer a quien llaman Colibrí. Sin embargo, ella «no quiere abandonar sus pomposas vestiduras de seda inundadas con profusión de cintas; sus grandes sombreros recargados de plumajes y flores». Y, en el siguiente párrafo, el hablante lírico concluye, sentenciando que «París la ha conquistado (sic) por entero, y ella le rinde un culto exagerado (sic) a sus caprichos» (89). En otro texto, titulado «Parnasianas», se menciona que «la magestad (sic) castellana ha desaparecido entre nosotros, y hoy la limeña no pasa de ser sino la hija de un andaluz y de una parisiense» (109). En ambas citas, París

es relacionada con lo desmesurado y con lo no castizo o puro. Sin embargo, en la siguiente cita, nótese que la idea de la belleza está vinculada, precisamente, con lo no castizo:

Las razas, en el cosmopolitismo americano, han perdido la pureza del tipo primitivo; han tomado un carácter mixto y simpático que se denomina criollo; muy inferior, ciertamente, bajo su aspecto netamente estético, á la bondad del tipo originario. A cada paso, aquí en Lima sobre todo, tropezamos con mujeres lindas, de un cariz especial, cuya belleza, examinada atentamente no tiene un conjunto homogéneo y por lo tanto harmónico (sic), sino una mezcolanza de rasgos de diversas razas envuelta en la cálida expresión que dan a sus hijos los países meridionales. (109)

Un cuarto factor significativo en *Miniaturas* es la imagen de una mujer idealizada que pretende ser sugestiva a través de referencias seductoras: «virgen exuberante, de risas frescas y miradas seductoras [...] ¡oh prodigio de carne delicada!, ¡oh diosa de la buena salud» (36). Sobre el tema del erotismo en la poesía modernista hispanoamericana, Ricardo Kaliman sostiene que «el poeta modernista hispanoamericano subvierte el modelo parnasiano mediante la instauración del modelo sexual como instancia psíquica definitoria de la imagen» (1989: 31). Es decir, los elementos de una imagen parnasiana, que se muestran de forma denotativa, cobran a través del discurso simbolista valores figurativos que permiten explorar el ámbito subjetivo del sujeto. Por ejemplo, en el modernismo hispanoamericano, un elemento que atraviesa dicha derivación semántica son las flores. Lily Litvak concluye al respecto: «Las flores esenciales en la escritura poética del modernismo son antinaturalistas. Encarnan el giro por el cual se abandona la naturaleza prolífica y creadora, la *natura naturans* del poeta romántico, y se

convierte en símbolos de la naturaleza en estado artístico» (2013: 158). En la perspectiva parnasiana, seguimos con Litvak, las formas ricas y complejas de las flores deslumbran por su hermosura y peculiaridad. Por el lado simbolista, «tienen más valor por sus significaciones y símbolos oculto que por su función natural» (Ídem.). Ese símbolo oculto se vincularía, según Liyvak y Kaliman, con la sexualidad y el erotismo. En *Miniaturas* se emplean las imágenes de flores como vehículos para expresar la belleza de los personajes femenino, por ello acompañan la descripción; en ese sentido, pretenden simbolizan el deseo, la seducción, rozando lo erótico. La siguiente cita es ilustrativa al respecto:

Te seguía todo el cortejo de tus vasallos: los pálidos lirios, esos poéticos enamorados de tus languideces virginales, los eróticos geranios que suspiran por unir sus rojas a tus frescos labios; los humildes alelíos que se atreven a adorarte muy de lejos, porque no tienen perfumes bastante delicados que ofrecerte; los claveles, esos atrevidos seductores de los parterres; tus damas de honor, las señoritas violetas; las coquetuelas margaritas, y las caléndulas, vestidas de azul y grana. (59)

Las flores acompañan al sujeto, cumplen una función simbólica, aluden a la sensualidad, pero no lo sexual con plenitud. Las imágenes encarnan los conceptos, pero no objetivizan la subjetividad. Lo sexual está prácticamente ausente. Es más romántico que simbolista o decadentista.

Ibas de prisa, recogíendote donosamente la falda con una de tus albas manecitas; en la otra llevabas un ramo de violetas y jazmines de pétalos menos tersos que tu cutis de terciopelo, de aromas menos suaves que el que exhala la cascada de oro de tu cabellera. Ibas orgullosa y triunfadora. ¡Radiante flor de carne! (140)

Otro aspecto destacable es la configuración del sujeto femenino a través de denominaciones como sultana, emperatriz, reina, soberana, princesa, señora. Frente a esa imagen señorial de la mujer, el poeta se autodefine como un adorador,

trovadorcillo, mísero trovador, cuyo fin es la exaltación de la belleza de la dama: «Te saluda el poeta, y te ofrece, deslumbrado por tus encantos celestiales, el tributo de su admiración» (11). Entonces, podemos identificar una relación contemplativa de la solemnidad.

En *Miniaturas*, los personajes femeninos no alcanzan a configurar el tópico finisecular de la mujer fatal, pues en ellas no se unen «la pureza de la forma y la dureza infernal del alma» (Herrero, 1980: 37). Por el contrario, sus valores virginales y de pureza se vinculan con una imagen señorial o de poder sobre el poeta, pues este se siente afectado por su desdén. En el texto titulado «Azucena», el poeta se queja debido a que la musa se va a casar: «Te vas y nos dejas, ¡Que seas feliz! No olvides las quejas de aquellos que hiciste sufrir» (69). La virgen señorial se muestra indiferente al sujeto, pero no se muestra como perversa, funesta, demoniaca.

En resumen, como vimos en el capítulo anterior, a fines del siglo XIX, estamos en un momento de predominio del realismo y la crítica social. En ese sentido, la perspectiva objetivista predomina, desplazando el intimismo romántico. De este modo, en el texto analizado, hemos identificado el predominio de una visión parnasiana y objetivista en la composición de los textos que integran este libro. Por otro lado, constatamos que el subjetivismo es más cercano al romanticismo que al decadentismo o simbolismo (la mención a Bécquer es recurrente y significativa en el libro), de ahí que haya una mayor idealización, con ciertos atisbos eróticos, del mundo representado, pero aún alejado de la sexualidad decadentista, perversa y esteticista.

3.2. *La mujer Diógenes*

La obra *La mujer Diógenes, cuentos de mi juventud (1897-1901)* está compuesta de 11 relatos⁴⁵. Esta obra permaneció inédita hasta 1972; aunque los relatos fueron publicados en el diario *El Comercio* y el periódico *El amigo del pueblo*, del propio Enrique López Albújar, entre 1897 y 1905.

Para Raúl-Estuardo Cornejo, en los cuentos de este título se destaca, lo que él llama, la temática universalista. Esta es desarrollada a través de una estética naturalista, que muestra «un exagerado y artificioso cientificismo» (1972: XIX) propio del positivismo de la época (XXV). Tengamos en cuenta que, para este crítico literario, *La mujer Diógenes* pertenece a la etapa, que él denomina, naturalista en López Albújar. Sin embargo, Cornejo también destaca la presencia de un exotismo orientado por la atracción al misterio, «a las tenebrosas encrucijadas a que se prestan las almas, en un mundo casi oriental de superchería o magia» (XIX.).

Tomás Escajadillo (1972) cuestiona que Cornejo denomine esta obra a través del rótulo naturalista, pues señala que con ello «connota la ausencia de elementos modernistas» (22). Es así que Escajadillo percibe en la obra la curiosa mezcla de una estética modernista y una naturalista (21). Es más, para este crítico literario,

⁴⁵ Según señala Tomás Escajadillo (1972), el proyecto original de López Albújar era incluir, en este libro, once relatos compuestos entre 1897 y 1901. Por ello, critica que, en la publicación realizada por Cornejo en 1972, este haya introducido el relato titulado «Fleur de mort», publicado en 1905 y del cual no se tiene clara su fecha de composición. Escajadillo considera que añadir este texto dentro del cuerpo de la obra trastoca el proyecto original de Enrique López Albújar, proyecto visible en el subtítulo: «cuentos de mi juventud (1897-1901)». Frente a ello, Escajadillo recomienda mantener la fecha del subtítulo y considerar, en la estructura de la obra, los once cuentos originales; sin embargo, sugiere incluir el relato en disputa como un apéndice del libro (42). Esta solución nos parece adecuada, pues mantiene el plan inicial del autor; además, permite una correlación clara con el siguiente libro, *Cuentos de arena y sol*, cuyos relatos fueron compuestos entre 1901 y 1916; y, por último, es acertado mantenerlo dentro del libro *La mujer Diógenes*, pero como un apéndice, porque este no encajaría, como temática, dentro de *Cuentos de arena y sol* (además, de no estar en el proyecto de dicho libro) y, por el contrario, presentaría mayor afinidad con *La mujer Diógenes*.

Cornejo acepta de modo implícito este hecho cuando describe la presencia de elementos exóticos y misteriosos (22-23) en los relatos de *La mujer Diógenes*.

En 1955, José Jiménez Borja, en un texto publicado como prólogo a *Las caridades de la señora Tordoya*, de López Albújar, comenta brevemente la obra que nos cita en este apartado. Lo que destaca, fundamentalmente, es la «embriaguez intelectual del último tercio del ochocientos» (12) presente en los cuentos. El crítico peruano también menciona algunas líneas de lectura importantes: la ostentación científica, el naturalismo, el escepticismo elegante, la perversidad refinada, presentes en los relatos.

Como podemos ver hasta aquí, los tres críticos literarios distinguen la presencia de elementos naturalistas y modernistas. Cabe aclarar que los tres distinguen estas dos estéticas a partir de diferenciar entre el realismo y el exotismo, entre lo científico y lo misterioso. Sin embargo, como se concluyó en el capítulo II de esta tesis, el modernismo no se caracteriza por su oposición constante al naturalismo sino por su capacidad sincrética de armonizar diversas corrientes. En ese sentido, si bien se conciben como opuestos, estos muestran puntos de contacto dentro del modernismo. Este sería el caso de los cuentos de *La mujer Diógenes*, donde la perspectiva naturalista, a través de un lenguaje científicista, sirve de base para sugerir una dimensión trascendente a la realidad, más allá de la razón.

Un ejemplo de este proceso es el cuento más joven de toda la colección, «El triunfo de “El Trovador”», escrito en 1897. El argumento es muy concreto: Juan, un poeta, le confiesa a Jorge los celos enfermizos que experimenta por el piano de Lucrecia y la melodía de «El Trovador», que esta interpreta en su piano. Para Juan, el piano era un hombre que seducía a su amada, la cual parecía aceptar el hecho

con entusiasmo. Juan afirmaba: «concluí por tomar al piano por un rival correspondido, que se estremecía de amor al contacto de las manos y los pies de mi amada» (1972: 4). Hasta este punto, el relato nos insinúa la posibilidad de una pasión anormal, un desquiciamiento del sujeto motivado por sus celos perversos, cuyo origen se hunden en el misterio del espíritu del artista; acaso una pasión inspirada por la música y el arte. Jorge, el interlocutor de Juan y de carácter racionalista, no cree en las confesiones de su amigo y lo acusa de tener «celos ridículos. A nadie fuera de ti, se le ocurre encelarse de un piano. Si hubiese sido un hombre...». (5). Juan lo interrumpe y pretende explicarle a Jorge las razones de su terrible malestar. Sin embargo, cuando pareciera que el personaje nos va a llevar a las profundidades de su alma y, de esa manera, el relato logre mostrarnos los desvaríos de la mente del artista y el extravío en mundos desconocidos, como si se tratara de un personaje de Edgar A. Poe, por el contrario, Juan nos explica que todo se debe a que Lucrecia aprendió a tocar esa melodía gracias a un hombre de ojos azules y cabello rubio, a quien él llama Luis.

El relato de Juan nos permite comprender que los celos hacia el piano son el producto de una proyección de los celos que él sentía hacia Luis. Por ello, en la segunda mitad del relato, Jorge ya no increpa a Juan, pues ha comprendido que los celos de Juan no son por el piano sino por Luis: «Hombre, si es así, no debería tocarlo [el piano] y menos tener uno en tu casa» (9). Es decir, se ha racionalizado el hecho «misterioso». En resumen, si bien la estructura de este relato se construye sobre una base racionalista, conscientemente, en la primera parte, ha pretendido jugar con el lector al crear una dimensión de rareza y misterio. Una perspectiva

racionalista y la sugerencia de un hecho irracional han interactuado en la construcción del relato.

Un texto semejante al descrito es «El doctor Nava». En él, el personaje Luis Tagle, de actitud escéptica, visita al enfermo doctor Nava, quien le expone su teoría de la generación del genio a través de elucubraciones de apariencia sociológicas. Los desvaríos del doctor se muestran a lo largo del relato, pero enmarcadas por los comentarios críticos e irónicos de su interlocutor. Al final, el cuento nos muestra que la lógica racionalista vence y que la locura no es una posibilidad en el mundo representado del texto.

Otro aspecto de esta tensión lo encontramos en el relato «Febri-Morbo». Lima es una ciudad devastada por una terrible peste que ha vencido a la ciencia. La imagen es apocalíptica, figura cercana al tópico de la ciudad muerta en la literatura de fin de siglo. La ruina es el símbolo de la derrota de la ciencia: «La mortandad aumenta y nuestra ciencia es impotente para combatir el mal» (17), exclama uno de los personajes. De pronto, hace su aparición Febri-morbo, un bacilo maligno, un ser fantástico, antropomorfo, híbrido, cruce entre el cólera morbo y la fiebre amarilla. Su presencia cuestiona la naturaleza del mal y la racionalidad humana.

Para los humanos seré, si llegan a descubrirme, un bacilo maligno, que riega a su paso la semilla de la muerte. Pero este es un modo de ver de los hombres con relación a sí mismos. Y es que su imperfección les hace ver como malo lo que no es sino una consecuencia de la evolución de los seres, porque ustedes tienen una lógica que fracasa en cuanto invaden las fronteras de lo desconocido. (18)

De ese modo, Febri-morbo se constituye como símbolo de lo misterioso, lo que habita más allá de lo racional y, también, como símbolo de la muerte, pero una

muerte regeneradora: «Una peste no es sino fuego purificador, que solo deja en pie al ser sano y vigoroso» (19), sentencia el monstruo. En este relato, la realidad ha sido derrotada por lo sobrenatural en la construcción del mundo representado. La muerte, la degeneración y el mal se imponen como un fuego purificador en la evolución del ser humano.

En «La gran payasada», las especulaciones científicas o racionalistas están ausentes. La macabra broma y los asesinatos son realizados por Franz Marriot como una expresión de su rechazo a la sociedad: «¿Para qué vivir aplastado por el carro de las preocupaciones hipócritas de los unos y la petulancia de los otros?» (11), dice. Lo mismo ocurre en relatos como «La mujer Diógenes» y «Desdén vencido». En el primer cuento, Julia, una millonaria ahogada en el tedio, recurre a Josef, taumaturgo y embaucador, para que le consiga al hombre perfecto. Josef, por razones que el texto no explica, logra cambiar, según los deseos de la mujer, la conducta del joven Héctor. En «Desdén vencido», el doctor Sardac tiene el poder de darle vida a la mirada del retrato de su amada María que pintó el narrador.

En resumen, se aprecia una relación tensiva entre una perspectiva racionalista, de tipo científico, y una dimensión sobrenatural y misteriosa, subjetivista, sostenida en los cuentos a través del planteamiento de temas como el amor, el arte, la muerte y el crimen para expresar la degradación y la perturbación, formas de la estética decadentista. Por ejemplo, en «El triunfo de “El Trovador”», el trastorno de Juan es producto de los celos que siente por el piano de Lucrecia y la melodía que interpreta; del mismo modo, en «Final de boda», los celos llevan al

personaje a cometer un asesinato; así mismo, el tedio insoportable es producto del amor perfecto desarrollado en los relatos «La mujer Diógenes» y «Dos rivales»⁴⁶.

Pero es en el relato «Amor proteico» donde se aborda el conflicto entre el racionalismo y el subjetivismo de manera directa. El personaje principal señala que el auténtico amor solo se ve con los ojos del espíritu, pues el amor no puede materializarse. El amor es un estado ascético: «Así como se anonada el pensamiento, bien puede anonadarse el sentimiento. Solo así es como se llega al nirvana del amor, que es la impasibilidad de vivir extraño, indiferente a los aullidos rabiosos del amor físico» (37). Para el personaje principal, ese amor se identifica con la poesía: la manera de alcanzar el amor es idealizarlo y, para ese propósito, «¿qué mayor idealidad que la poesía?» (37). El arte, específicamente la poesía, se presenta como una manera de penetrar el mundo trascendental: «con los ojos cerrados veo lo más recóndito de mí mismo y entonces me siento artista» (31). En estos ejemplos, podemos apreciar un claro sesgo simbolista de tono decadentista en algunos aspectos.

La imagen del *dandy* está presente en los relatos «La gran payasada» y «Fleur de mort». En el primer relato, Franz Marriot se muestra como un aventurero, «de porte medio afeminado», mefistofélico y perverso. Pero este tópico no es desarrollado con mayor profundidad en el texto. Por otro lado, en «Fleur de mort», por el contrario, encontramos una crítica a la superficialidad del *dandy*.

⁴⁶ Augusto Tamayo Vargas destaca en estos relatos esta misma tensión: «Su científicismo, muy fin de siglo, se expresa en “Febri-morfo”, donde, por otra parte, el modernismo va colándose en él con la fantasía de Edgar Allan Poe. También en una mezcla de modernismo y científicismo —con primeros atisbos freudianos y con lecturas clásicas— escribe “La mujer Diógenes”, “El doctor Nava”, “Desdén vencido”» (1965: 735)

En síntesis, identificamos elementos afines al decadentismo, pero atenuados por un objetivismo naturalista. Sin embargo, si bien la estética fin de siglo no es la dominante, está presente de manera significativa, pues contribuye con la construcción del mundo representado, en medio de la tensión entre el objetivismo y el subjetivismo.

3. *Cuentos de arena y sol*

Sobre la composición de este libro, hay dos aspectos controversiales abordados por los estudiosos. En primer lugar, el problema está en saber qué textos integrarían el volumen. En el proyecto original de esta obra, el autor habría reunido textos publicados entre 1901 y 1916, según señala Tomás Escajadillo. Siguiendo ese lapso, los textos pertenecientes a dicho proyecto serían «Una expresión de agravios» (escrito en 1901), «Entre Escila y Caribdis» (1901), «El eterno expoliado» (1906), «La embajada de los perros» (1915), «Castidad perdida» (1916) y «Aquello vino de arriba» (1916). Sin embargo, cuando en 1972, Raúl-Estuardo Cornejo publica este libro, habría incluido cuatro textos: «De pesebre a pesebre» (1905), «La catástrofe» (1925), «Las dos carrozas» (1927) y «El fin del redentor» (1927). Tomás Escajadillo cree inconveniente que se haya añadido, sobre todo, los textos posteriores a 1916, pues «distorsiona el sentido fundamental que tiene el volumen» (1972: 23), la de ser un conjunto de cuentos creados entre 1901 y 1916.

Para el propósito de nuestro trabajo, nos centraremos en los relatos comprendidos entre 1901 y 1916. Sin embargo, no dejaremos de lado los tres textos publicados en la década de los veinte; pues, aunque son posteriores inclusive a

Cuentos andinos, nos permitirán trazar con mayor claridad las líneas temáticas que se muestran en la escritura de López Albújar antes de 1920.

El otro hecho controversial es el título de la obra. Según Tomás Escajadillo, «no conocemos ningún texto del propio López Albújar en que hable de un libro inédito suyo que tenga, específicamente, por nombre *Cuentos de arena y sol*» (1972: 47). Esta observación es relevante, sobre todo, porque el título no guarda relación con el conjunto de relatos que Cornejo agrupa dentro del neocostumbrismo. Los textos de esta colección no presentan rasgos del costumbrismo literario. Ningún texto aborda de manera medular un tema que se identifique o se pretenda identificar con las costumbres o los tipos costumbristas de Piura. Si bien se mencionan, aunque pocas veces, ciertos lugares o vías de la ciudad de Piura, estas no son determinantes en el mundo representado ni en el desarrollo de los temas. Por el contrario, los temas, como se verá más adelante, son «universalistas» (empleamos un término que usara el propio Cornejo, aunque para calificar el volumen anterior). Como bien señala Tomás Escajadillo, «no se percibe en la colección el fuerte carácter “regionalista” que no solo subraya y destaca el estudioso principal de la obra de López Albújar [...], sino que **denota claramente el título mismo del volumen**» (25, la negrilla es nuestra). En conclusión, el sentido del título no se condice con los relatos, pero sí permite dotarle de una relación lógica al esquema que propone Raúl-Estuardo Cornejo con respecto a la evolución de la narrativa de López Albújar desde sus inicios hasta *Cuentos andinos*: modernismo, naturalismo, neocostumbrismo e indigenismo. Este hecho parece ser un ejemplo de la imposición de la mirada y los prejuicios del crítico literario sobre la naturaleza del objeto de estudio.

Veamos ahora el conjunto de relatos. De los diez relatos publicados en 1972 bajo el título *Cuentos de arena y sol*, cinco emplean la prosopopeya como recurso para construir el mundo narrado: «De pesebre a pesebre», «La embajada de los perros», «La catástrofe», «Las dos carrozas» y «El fin de un redentor». En la colección anterior, «Febri-morbo» había ya empleado esta estrategia. En todos estos textos, los seres humanizados brindan una perspectiva crítica sobre la naturaleza del ser humano.

En «De pesebre a pesebre», se recrea el diálogo de dos caballos, Veterano y Valiente. Ambos se quejan del trato que reciben de los hombres:

En la pampa, en el potrero o en el pesebre, siempre somos los mismos: noble fraternos valientes, generosos humanos. ¡Si yo estoy por creer que la palabra humanidad nos la han robado ellos para disfrazar su egoísmo! ¡Humanos ellos, que nos azotan después de ayudarlos en sus faenas! (81)

En el mismo sentido, reflexionan los dos perros, Leal con Hambre y Mocho Cruel, en «La embajada de los perros»:

Olvidan [los hombres] que esta [la lealtad] es la virtud distintiva de nuestra raza, la que nos pone por encima de los animales. Decir leal es decir perro; decir ingrato es decir hombre. Pero no seguiré por este camino a estos perrillos civilizados, humanizados en la peor forma que puede humanizarse una bestia. (87)

En el cuento «La catástrofe», el torrente de agua producto de la lluvia, que amenaza destruir Piura, sentencia:

Mi obra no es como la del hombre, que cuando hace el bien saca de él siempre algún provecho, y cuando hace el mal lo hace por odio o envidia. Yo nivelo, restituyo, restablezco el equilibrio de la riqueza más distribuida y del bienestar inmerecido. (99)

En «Las dos carrozas» y «El fin del redentor», se critica tanto la condición humana como la modernidad a través de la imagen de la máquina. En el primer caso, una carroza antigua y una moderna discuten sobre los muertos que transportan: «Hay cadáveres que apestan de un modo que no se les puede resistir. Se diría que sus carnes desde en vida fueron ya podredumbre. Otros no huelen sino a hombre solamente» (104). En el último relato, algunos animales, que observan el automóvil destrozado por un choque, lo exaltan, pues para ellos la máquina los libera de los abusos del hombre: «él nos está reemplazando a todos nosotros, a todos lo que en lenguaje humano llaman, irracionalmente, animales» (113).

Con respecto a este carácter crítico a través del diálogo de animales o seres animados, Francisco José López Alfonso, al analizar el relato «El fin del redentor», califica estos hechos como propios de la fábula. Sin embargo, señala también que no se trataría de fábulas tradicionales, la cuales se caracterizan no solo por la humanización de animales sino por la transparencia de su mensaje. En cambio, concluye, en el cuento «el discurso parece adquirir un progresivo carácter incomprensible. Más que nunca el autor favorece lo tácito» (2006: 150-151). Es decir, el autor no pretende concluir con una moraleja. El texto no tiene un sentido didáctico sino que busca provocar una reflexión a partir de la transgresión.

La transgresión es lo que está detrás del empleo de animales u objetos animados. En una fábula, los animales crean un paralelo con la realidad humana. En los cuentos que estamos abordando, los animales se plantean como una oposición contradictoria frente a la sociedad de hombres. El uso de animales humanizados es en sí la crítica, que consiste en crear una dualidad que se invierte: los animales son más humanos que los hombres. En ese sentido, se plantea la

presencia de una racionalidad frente a la otra: la que representan los seres humanizados y los hombres.

Para definir esta idea, es clarificador el artículo «La fiebre suicida», escrita por López Albújar⁴⁷. En él, el escritor chiclayano, al comentar sobre la necesidad de abordar de una forma diferente el tema de los suicidas, señala

Los que execran el suicidio en general y ridiculizan el suicidio por causa amorosa, en particular, olvidan que el sentimiento, como la razón tiene su propia lógica, y que no es con la lógica racional con las que deben juzgar los actos pasionales. Racionalmente hablando, el suicida es un cobarde que vuelve la espalda para no regresar, que se abre camino hacia la eternidad por medio de una rabiosa embestida sin que le importe dejar tras de sí la estela de la reprobación, eludiendo la lucha, que es ley de la vida, y el dolor, que es el mejor tónico del alma. Más desde el punto de vista sentimental, el criterio tiene que ser distinto.

El sentimiento no razona así; el sentimiento no procede por asociaciones voluntarias, sino por inspiraciones afectivas, que son esencialmente inconscientes; y es porque conforme somos dueños de nuestra vida intelectual, dejamos de serlo cuando se trata de nuestra vida afectiva. (179)

En la cita anterior, se aprecia la delimitación de dos dimensiones, el sentimiento y la racionalidad, las cuales, según el autor, mantienen una lógica particular y paralela. En ese sentido, López Albújar rescata y revalora el plano subjetivo del individuo. Esto es significativo si tenemos en cuenta la presencia del cientificismo en sus narraciones, el cual no le impide adoptar una postura espiritualista. En el artículo titulado «Avemarías franciscanas», el escritor se autodefine:

Soy liberal, un liberal orgulloso y convencido de su credo, cuyo liberalismo no es de filiación sectaria y estrecha, sino de índole pacífica y amplísima tolerancia espiritual. No soy un obseso antirreligioso, ni uno de aquellos que ante los fetichismos de un católico sonríe irónicamente; **soy un creyente y**

⁴⁷ El texto mencionado forma parte del conjunto publicado en 1972 por Raúl-Estuardo Cornejo bajo el título *Palos al viento*. Este reúne textos escritos entre 1912 y 1916.

un espiritualista que marcha por opuesto camino al que Ud. lleva y nada más. (160, el resaltado es nuestro)

Esta actitud de sobrepasar la racionalidad y explorar una dimensión trascendente marca la literatura de López Albújar. Tengamos en cuenta, además, el cuestionamiento al cientificismo realizado en los cuentos de *La mujer Diógenes*, aunque su postura no sea de rechazo total o superación del mismo. El escritor mantiene una base racionalista desde el cual explora la frontera y lo que se halle más allá de la misma.

En el cuento «Una expresión de agravio», incluido en *Cuentos de arena y sol*, el narrador nos presenta al joven abogado Montán, acérrimo partidario del positivismo, aficionado a las novelas naturalistas y anarquistas. Sin embargo, es opositor al «rígido principio jurídico “dura lex sed lex” [...]». La ley más que racional debe de ser humana, producto de un complicadísimo y lento proceso de lucubraciones enfermizas o de un repentino desbocamiento de las pasiones» (64). El abogado asume la defensa de Pedro Aguilera, un hombre que había matado a su esposa, Casimira, al sorprenderla con su amante, don Ambrosio. Después de escuchar la historia de su patrocinado, Montán redacta su expresión de agravio en defensa de Aguilera. En el documento, señala que

Aguilera ha matado, pero ha sido impulsado por un sentimiento noble y legítimo. ¿Acaso el hombre del pueblo, el humilde labrador no tiene también una dignidad, un honor a su manera, un corazón capaz de sentimientos generoso y cóleras justicieras? (70)

Montán plantea la idea de una «dualidad criminosa», con lo cual indica que la mujer es también culpable de su muerte, por el comportamiento que tuvo contra su esposo.

Más allá de la actitud reformadora de las leyes⁴⁸ y del criticable machismo, rescatamos la mirada racionalista del escritor, que, sin embargo, va más allá del objetivismo en un intento de capturar lo humano con la profundidad y complejidad de sus sentimientos y pasiones. Es la base del carácter transgresor del escritor, rasgo que se expresa a través de la humanización de los animales como postura crítica frente a la sociedad de los hombres.

El cuento «Aquello vino del arriba» sigue esta línea narrativa, pero el hombre, como concepto, ya no se contrasta contra un ser humanizado y físico (las aguas, los perros, los caballos) sino ante la nada o, mejor dicho, la sugerencia de un ente. En el marco general del relato, podemos deducir que se trata de la descripción de un temporal que arrecia la casona. Pero, en el cuento, no se menciona explícitamente este hecho, sino que se plantea, de manera ambigua la posibilidad de un ser misterioso.

Allí, dentro de las cuatro paredes de un dormitorio, la pobre realidad de mi ser se estremecía, una vez más, anonadado, vencido por un enigma [...] Tenía consciencia de que había otra realidad más allá de la que percibían

⁴⁸ En 1917, el juez López Albújar absuelve a una pareja de adúlteros contraviniendo la interpretación que se hacía del Código Penal. Su argumento estriba en no acatar la ley de manera directa, porque asume que están desfasadas; por ello, exige su reforma: «Las prescripciones de nuestro Código Penal sobre el adulterio son anacrónicas, parciales y fruto de los prejuicios de sociedades educadas en el concepto erróneo de la expiación del delincuente y en el sacramental del matrimonio, es deber del juez no aplicarlas para que así se deroguen y se imponga la necesidad de su reforma» (citado en Lira 2012: 52). El juez cataloga el hecho no como un delito, sino como una falta («el espíritu humano está lleno de flaquezas» [52]); por ello, los absuelve. Sin embargo, la Corte Suprema de Justicia de la República lo acusó de prevaricato y lo suspendió de sus funciones. Tiempo después, en la dedicatoria a *Cuentos andinos*, escribió: «¿Mi culpa? [...] Preferí ser hombre a ser juez. Preferí desdoblarme para dejar a un lado al juez y hacer que el hombre con solo un poco de humanismo salvara los fueros del ideal [...] opté por taparme los oídos y seguir los impulsos del corazón» (1920). En 2010, el juez supremo Duberlí Rodríguez, en su «Semblanza de Enrique López Albújar, señaló: «Si bien, aún en nuestros tiempos, desde una óptica moralista resulta reprochable la figura de adulterio, no es el derecho penal al que debe recurrirse para castigarlo. Tuvieron que pasar 74 largos años, tres cuartos de siglo, para que se le diera la razón a López Albújar, ya que el actual Código Penal de 1991 despenalizó el adulterio y a otras figuras» (2010: 115).

mis sentidos, pero tan cerca de mí que parecía verla bajo formas humanas.
(93)

La narración en primera persona nos muestra el conflicto en la mente del personaje entre la realidad y la fantasía, aunque al final venza la realidad.

Ya a oscuras, cerré los ojos con rabia, sabedor de que muchas alucinaciones nos entran por la vista y traté de dormir. Vano empeño, me quedaba el oído para oír y la imaginación para imaginar [...] Y, cosa rara, mi imaginación no intentó remontarse hasta lo inverosímil, hasta lo fantástico, sencillamente porque todo esto habría pueril frente a la realidad que estaba yo palpando.
(93)

Después de los devaneos febriles del personaje por los hechos que se le presentaban como inexplicables, este descubre la realidad: se trata del derrumbe de la casona: «Me sentí entonces libre de toda influencia misteriosa y más ansioso que nunca para seguir enfrentándome a la vida» (95). La mirada del personaje parte desde una perspectiva racionalista, pero con el interés y la consciencia por explorar el mundo trascendental, lo desconocido. De ahí, también, el desdoblamiento a partir de la humanización de seres inanimados o animales para confrontar la posibilidad de una racionalidad humana, sentimental y pasional.

Un tópico de la literatura de fin de siglo que se muestra en dos relatos de esta colección es la dualidad entre la virgen y la hetaira. En el relato «Castidad perdida», el personaje femenino es descrito, en la primera mitad, como «una ingenuidad de virgen lugareña» (89). Sin embargo, ocurre una transformación en el personaje, producto de presenciar, en el cinematógrafo, una escena pasional «brutalmente impúdica». A la salida, nuestro narrador vuelve a cruzar su vista con los ojos de la dama y percibe en ella un rubor en su rostro. El narrador, señala al final que la mujer descende sus ojos «con la vergüenza de una castidad perdida» (90). Por otro lado,

en el cuento «Entre Escila y Caribdis», Alfredo, un dócil empleado de oficina, se encuentra abrumado por las hermanas Carmen, quien es su novia, y Emilia. Ambas se constituyen como una oposición: Emilia era espiritual, sosegada, tímida como una gacela dirá el narrador, y Carmen, por el contrario, «morena hermosa y provocativa como un **diablillo**» (73, la negrilla es nuestra). Estas dos imágenes no son más que la proyección de la propia dualidad que constituye el espíritu de Alfredo:

Y esta erótica dualidad era como el reflejo de la dualidad de su yo, mitad romántico, mitad realista. Era con el deseo con lo que amaba a Carmen y con el espíritu a Emilia; dualidad terrible, heredera talvez de su madre, tierna y sensual como el abrazo de una favorita. (73)

Al final, ante los celos de ambas mujeres, Alfredo se constituye como un amo sobre ellas y las somete a su poder: «Yo no puedo separarme ya de ustedes. Estoy entre la gloria y el infierno, pero quiero vivir así» (75).

No solo estamos ante la antinomia de los personajes femeninos, sino también ante la dualidad del propio personaje, a la manera de la humanización de animales que expresa el conflicto entre la razón y el sentimiento, la realidad y lo misterioso, la verdad y el enigma, el objetivismo del realismo y el subjetivismo romántico.

Un último tema a abordar, además de necesario por el sentido de este trabajo, es la figura de los personajes indígenas. En el volumen *La mujer Diógenes*, no se alude a esta temática ni se presentan personajes concernientes al mundo indígena. En *Cuentos de arena y sol*, el hecho no cambia de manera muy visible. De los diez textos publicados en 1972, podemos ver que solo dos describen al sujeto andino: «El eterno expoliado» y «El fin de un redentor», aunque, como lo vimos líneas arriba, el primero fue publicado en 1906 y el segundo, en 1927, es decir, 21

años entre uno y otro relato. Por lo tanto, si bien vamos a comentar dichos textos, estos serán considerados de manera distinta. El primero se ubica como un antecedente a *Cuentos andino* y el segundo debe ser interpretado, considerando dicha obra como un elemento significativo.

«El eterno expoliado» nos narra la manera como el gobernador, el juez y el cura se apropian del caballo, la oveja y la vaca, en ese orden, animales pertenecientes a Pedro Nonajulca, un colono pobre. El relato tiene tres momentos: en el primero se brinda una breve descripción de la situación del personaje; en el segundo, los hechos centrales del despojo; y, en el último, la idea que cierra el sentido del texto.

El fragmento en el que nos detendremos es el primero, pues ahí el narrador se concentra en caracteriza a nuestro personaje. En esta labor, destaca las imágenes que se emplean como recurso descriptivo. Cuando se menciona la vejez del personaje, «vejez de raza explotada y doliente» (82), se dice que tiene «un aire de **bestia roñosa**» (82, la negrilla es nuestra). Posteriormente, para resaltar su actitud imperturbable al trabajar, menciona que se parece a **una máquina en funcionamiento**. Más adelante, al describir su trabajo al borde de una quebrada y de una ladera en la montaña, es comparado con **una araña gigantesca**, que se arrastra sobre los surcos. Luego, cuando descansa en cuclillas en la puerta de su casa, el narrador lo compara con **una momia**. Y, por último, al hablar de la familia Nonajulca, sentada en la puerta bajo un haz de luz, se indica que se parecen a un «**fantasmagórico círculo de sombras**» (83, la negrilla es nuestra).

Estas imágenes son llamativas, sobre todo, si tenemos en cuenta el relato «El fin de un redentor». Este cuento está dividido en dos partes claramente

señalados. En la primera, se describe a un grupo de hombres que van, durante la noche, en un auto a gran velocidad. Sin embargo, cuando están por llegar a su destino, el automóvil se despista y se estrella. En ese momento, aparecen los indios:

[...] en el fondo del bosque, un confuso tropel de **bestias** hacía trepidar el suelo.

De repente comenzaron a aparecer por distintos puntos **unas sombras**, que fueron acercándose cautelosamente al lugar del desastre. Con sus trajes negros y su andar vacilante, **semejaban bandas de buitres atraídas por el olor de la carroña fresca**. (108, la negrilla es nuestra)

Si bien no son determinantes, no se puede ignorar las coincidencias entre estos dos textos con dos décadas de diferencia. En primer lugar, el ambiente de misterio que rodea la imagen del indio. En uno de los relatos, los indios son sombras fantasmagóricas; en el otro, sombras que brotan del bosque. La oscuridad de la noche es el gran marco en ambos casos. En segundo lugar, en los dos textos, encontramos la animalización del indio al describirlo a través de animales o de la sugerencia de una imagen bestial⁴⁹. En conclusión, tanto la sugerencia del enigma y el misterio, así como la animalización, son componentes constitutivos del sujeto indígena dentro de estos dos relatos. Ambos elementos son más cercanos a la dimensión espiritualista y exotista del modernismo, que al objetivismo narrativo.

⁴⁹ Con respecto a este punto, Francisco José López Alfonso (2006), al comentar el cuento «El fin de un redentor», señala: «Una repetición evidente permite orientar la lectura. En la segunda parte del relato, los animales repiten el gesto de los indios en la primera. Como estos, acuden atraídos por el estrépito del accidente. Los animales actúan como los indios. Ello permite trazar una continuidad, es decir, una identidad entre ambos; lo que ratifica la animalización previa de los campesinos indígenas» (151). Y luego, más adelante, concluye: «los animales representan al indio» (153). Estamos de acuerdo con López Alfonso en cuanto el hecho de que los indios son animalizados; pero diferimos en considerar la identidad entre los indios de la primera parte del relato y los animales en la segunda. Esto debido a que los animales de la segunda parte son descritos a través de sugerir imágenes de un mayor espectro social (filósofo, juez).

CAPITULO CUARTO

CUENTOS ANDINOS Y LA CONFIGURACIÓN

DEL SUJETO ANDINO

En los capítulos anteriores de esta tesis, hemos analizado los diversos rasgos modernistas presentes en la narrativa de Enrique López Albújar, enfatizando la vertiente decadentista, con la finalidad de destacar su presencia en la configuración de los relatos. De ese modo, hemos trazado una constante en el estilo narrativo del autor. En el presente capítulo, nuestro objetivo es identificar dichos tópicos y rasgos característicos del modernismo en su versión decadentista, empleados en los relatos de *Cuentos andinos*. Con ello, pretendemos establecer que la composición de los personajes indígenas se rige sobre dichos parámetros, es decir, los personajes responden al modelo de la estética modernista en su versión decadentista. Por último, partiendo de dichas conclusiones, reflexionaremos en torno a los vínculos del indigenismo con este libro, sobre todo con la idea de considerarlo iniciador del indigenismo.

4.1. *Cuentos andinos* antes de 1920

En 1917, López Albújar es nombrado juez de primera instancia de Huánuco. En diciembre de ese mismo año, expide un fallo que absuelve a dos adúlteros,

yendo en contra del código vigente que estipulaba como delito dicha acción. En 1918, sancionado por dicha falta con la suspensión de sus labores judiciales, el escrito chiclayano se muda al fundo Pucuchine, en Huánuco, y allí, según palabras del escritor, redacta *Cuentos andinos* entre abril y julio. Sin embargo, en realidad, hay que tener en cuenta que la idea de los relatos surgió desde su llegada a Huánuco. En una carta dirigida a la señora Teresa S. de Feijó, el 12 de mayo de 1917, López Albújar confiesa que está «escribiendo un libro de cuentos de costumbres andinas» (citado en Cornejo, 1962: 134). Este dato nos permite afirmar que el libro se había incubado ya desde 1917. Al parecer la estadía en Huánuco despertará en nuestro autor el interés por aspectos del mundo andino así como sobre los indígenas. Recordemos que hasta 1916 no encontramos algún texto narrativo en el que aborde el tema indígena de manera relevante.

Por lo tanto, es en estos años, previos a la publicación del libro, cuando López Albújar va descubriendo las posibilidades del tema que tiene entre manos. En una carta remitida a Aurelio Román el 4 de marzo de 1919, nuestro escritor afirma: «Tengo la seguridad de que voy a hacer una revolución en materia de cuentos nacionales, no por la forma, porque sobre esto no hay nada que hacer, sino por el fondo» (citado en Cornejo, 1962: 133). Si bien en otras misivas el escritor chiclayano señala que sus cuentos mostrarán «lo que es verdaderamente nuestro indio» (138), en las cartas citadas, López Albújar sabe que presentará el tema del indio de una manera que romperá con lo mostrado en la literatura de aquella época. Pero, también, es consciente que los cuentos brindarán ese mundo a través de apelar al suspenso y al espanto. Es así como, en una carta fechada el 11 de febrero de 1920,

afirma sobre sus cuentos: «algunos son como para espantar por lo increíble de lo que en ellos pinto» (139).

4.2. Cuentos andinos

4.2.1. Elementos paratextuales

4.2.1.1. El título y la imagen inicial

A inicios de la década de los 20, se publica *Cuentos andinos* con el subtítulo *Vidas y costumbres indígenas*, el cual volverá a aparecer en la segunda edición, en 1924. El título y el subtítulo enfatizan dos planos de lectura. Por un lado, la expresión *Cuentos andinos* dispone al lector a consumir dichos textos como literarios y, en ese sentido, condicionados a un código estético y ficcional. Por otro lado, el subtítulo *Vidas y costumbres indígenas* propone un código de lectura que pretende brindar la visión verídica de una realidad.

La primera edición incluye al inicio la siguiente imagen elaborada por un joven estudiante de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Vinatea Reinoso.



Como elemento paratextual, esta imagen contribuye a la configuración del mundo representado a través de los textos. Es significativo que no se muestre la esperada imagen de un indígena sino solo la solitaria casa que lo representa. Se expresa lo andino a través de un paisaje desolado y gélido, un páramo donde predomina la imagen sólida de una montaña. A estos dos elementos, la montaña y la casa, se suma la figura de un cóndor para contribuir al sentido de lo andino.

En *Cuentos andinos* solo se menciona una vez al cóndor y de una manera superficial. Sucede cuando, en el relato «Cachorro de tigre», Ishaco enumera al juez los diversos animales que mataba a disparos. Este detalle, la ausencia protagónica del cóndor en los relatos, nos indica que la presencia del cóndor en la imagen comentada es parte del imaginario de Vinatea sobre el mundo andino, influenciado aún por los estereotipos de la época. Como señala Luis Millones (2012), después de una visión negativa del cóndor en el periodo Colonial, la imagen de este «pareciera haber tomado una nueva vida en el siglo xix, tanto es así que pertenece de manera explícita al imaginario criollo» (párrafo 28). Prueba de ello, señala Millones, son los escudos de las banderas de Bolivia y Chile, así como en el primer escudo del Perú. Es decir, la imagen del cóndor como símbolo de lo andino en la carátula de libro es una expresión clara de la visión criolla sobre lo andino.

4.2.1.2. «Dedicatoria a mis hijos»

Este texto se presenta, en las páginas iniciales del libro, a manera de carta que el autor envía a sus hijos para explicar el motivo de la sanción sufrida y el porqué

de la escritura de los cuentos. Con respecto al primer punto, López Albújar argumenta que actuó guiado por el corazón: «Preferí a ser hombre a ser juez. Preferí [...] salvar los fueros del ideal» (2007 [1920]: 9). Son frases que nos recuerdan el espiritualismo de Miguel de Unamuno cuando, en *El sentimiento trágico de la vida*, escribió: «Si un filósofo no es un hombre, es todo menos un filósofo»⁵⁰.

Con respecto al segundo punto, López Albújar señala que, en vez de dedicarse a escribir con furia su protesta sobre lo ocurrido, «me pareció mejor [...] entregarme a las gratas y ennoblecedoras fruiciones del arte y no a los arrebatos de la pasión y del desengaño» (10). Luego continúa:

Por eso he venido a hablar en este libro de los hombres y de las cosas en cuyo medio vivo realizando obras de amor y de bien. Verdad es que **he puesto en él mucho de sombrío y de trágico**, pero es que el medio en que todo aquello se mueve es así, hijos míos, y yo no he querido solo inventar, sino volcar en sus páginas cierta faz de la vida de una raza, que si hoy parece ser nuestra vergüenza, ayer fue nuestra gloria y mañana tal vez sea nuestra salvación. (10, la negrilla es nuestra)

En esta cita encontramos dos ideas que nos parecen muy relevantes. La primera nos muestra que el escritor es consciente del énfasis puesto en ciertos aspectos («sombrío y trágico») con la intención de provocar un efecto dramático, aunque lo excusa señalando que la realidad descrita es así. Sin embargo, esto se podría vincular con el fragmento citado de la carta aludida en el apartado 4.1. de

⁵⁰ Hay que tener en cuenta que Miguel de Unamuno es una de las influencias medulares para López Albújar. Manuel González Prada y Miguel de Unamuno, iconoclastas, nihilistas y rebeldes, son, según Raúl-Estuardo Cornejo, los grandes modelos del escritor chichlayano. De uno habría tomado el tono del nacionalismo rebelde, del realismo agresivo y la crítica social; del otro, el escepticismo, la contradicción, la rebeldía innata del espíritu (Cornejo, 1961: 88-91). Podemos tomar esta observación como un ejemplo de la dualidad que se incubaba dentro del mundo narrativo de López Albújar.

nuestra tesis, donde López Albújar reconoce que algunos relatos son para espantar. Podemos, entonces, asumir que el autor sabe que algunos de sus relatos van un poco más allá de la realidad.

La segunda idea nos plantea la posibilidad de que el autor se haya acercado al espacio andino para reflexionar sobre la naturaleza humana en esencia, es decir, asume estos relatos como una manera de reflexionar sobre el ser humano. En ese sentido, los personajes andinos se pueden asumir como parábolas, símbolos para abordar la naturaleza y los conflictos del hombre, «la visión de López Albújar, así pues, no solo caracteriza peyorativamente al indio, sino a toda la sociedad de su época» (Veres, 2001: 134). Esta estrategia no es ajena a nuestro escritor. Recordemos, por ejemplo, que Francisco José López Alfonso calificó el relato «El fin de un redentor» como una fábula, tal como lo comentamos en el capítulo anterior.

4.2.1.3. Prólogo de Ezequiel S. Ayllón

El prólogo del escritor huanuqueño Ezequiel S. Ayllón revisa y comenta los relatos del libro, enfatizando sus vínculos con aspectos de la sociedad, la historia y las creencias del lugar. Al respecto, remitimos al lector al apartado 1.1.3. del primer capítulo de nuestro trabajo. Allí hemos destacado la clara intención del protagonista para convencer al lector sobre la veracidad de la observación del escritor chiclayano con respecto al mundo que representa, en un intento de dotarle de un realismo a los relatos que presenta.

4.2.2. Los cuentos

4.2.2.1. El proyecto de un mundo orgánico

Un aspecto relevante que la crítica literaria ha comentado sobre el conjunto de la obra es la presencia de vínculos entre unos relatos con otros. Esto, al parecer, evidenciaría la intención del autor de forjar la imagen orgánica del mundo representado dentro del cual se desarrollan las historias (Cfr. López, 2009: 99): lo relatos centralizan la acción en la comunidad de Chupán; cinco de los diez relatos tienen como narrador a quien llamaremos el juez; y, la presencia o mención de personajes de un relato en otros, así como de algunos sucesos. Todas estas evidencias mostrarían que el autor pretende crear un mundo totalizador y que no se trata, simplemente, de un efecto del proceso de producción de los textos, pues, como se recoge del prólogo, la recopilación de la información se circunscribió a Huánuco y a la experiencia del autor en esa zona.

Sin embargo, a pesar que el cuento inicial, «Los tres jircas», refiere un acto fundacional y el último relato, «Como habla la coca», anuncia la suspensión del juez, (con ello, crea la apariencia de un orden temporal), un factor que va en contra de una imagen orgánica de este mundo es la dificultad de situar cronológicamente los hechos narrados en los relatos, evitando la consolidación de una estructura narrativa que organice los cuentos. Por ejemplo, en «El licenciado Aponte», Juan Maille rememora el momento cuando entregó a su padre, Cunce Maille, la cabeza de José Ponciano, asesinado por Cunce. Este hecho debiera de encajar con la secuencia de «*Ushanan Jampi*» en la que transcurre un mes entre que los *yayas* aplican el *jitarishum* a Cunce Maille (José Ponciano lo acusó de robo) y el retorno

de este a su choza; sin embargo, en este relato, no se menciona al hijo de Cunce ni la muerte de Ponciano.

4.2.2.2. Los relatos olvidables

En 1923, Miguel de Unamuno envía una carta a Enrique López Albújar, en la cual, de manera muy breve y sintética, le brinda sus impresiones tras leer los relatos de *Cuentos andinos*. La opinión del filósofo español se divide en dos niveles. En una visión general, expresa que le ha llamado la atención la «dramática truculencia» de la obra; luego, alude a tres relatos del conjunto, «La soberbia del piojo», «Como habla la coca» y «El caso de Julio Zimens». Al final, le promete al escritor peruano realizar, en otra oportunidad, un comentario más amplio sobre los mismos. Esta corta misiva fue interpretada por el escritor chiclayano como el más grande espaldarazo a su libro.

Es significativa esta epístola al contrastarla con el discurso que la crítica peruana desarrolló en torno a esta obra en la segunda mitad del siglo XX. Recordemos que esta perspectiva interpreta el texto como iniciador del realismo indigenista a partir de destacar el realismo de los relatos. Síntoma de esta visión realista sobre el libro es que los críticos concentran sus análisis en los relatos «Los tres jircas», «El campeón de la muerte», «*Ushanan Jampi*» y «Cachorro de tigre», preferentemente, a la vez que califican como «relatos olvidables» (Escajadillo) los tres textos apreciados por el escritor salmantino. Posiblemente, este rechazo surge porque los relatos olvidables disienten de la línea indigenista de manera clara (cfr. López, 2009: 99).

Estamos, entonces, ante dos lecturas opuestas de *Cuentos andinos*: una que incide en la morbosidad, la crueldad y el dramatismo, elementos que podríamos señalar como cercanos a la literatura de fin de siglo; y la otra que resalta la verosimilitud y el realismo cercanos a los pilares del indigenismo ortodoxo⁵¹.

Es cierto que la carta de Unamuno es simplemente una impresión sobre el texto, pero devela la presencia de una vena importante en la constitución de esta obra. Los tres textos en cuestión desarrollan los temas más representativos del decadentismo de fin de siglo: las drogas, la muerte y la maldad.

A) «Como habla la coca»

La coca se muestra como un elemento muy importante en la vida de los indígenas dentro de los diversos relatos que componen *Cuentos andinos*. Está asociada siempre con la meditación y el consejo. En «El campeón de la muerte», Juan Jorge decide tomar el encargo de matar a Hilario Crispín aconsejado por la coca. Cunce Maille, en «Ushanan-jampi», desobedece la condena impuesta y regresa a su casa para chacchar coca junto a su madre. En el mismo relato, los yayas acuden a la coca para tomar sus decisiones. En «El hombre de la bandera», la multitud chaccha mientras escucha las razones de Aparicio Pomares para enfrentarse al ejército chileno. Por último, el sabor amargo de la coca que mastica Juan Maille le anuncia su terrible final en «El licenciado Aponte».

⁵¹ Es interesante destacar en este punto que, para José Carlos Mariátegui, «"Los tres jircas" y "Cómo habla la coca son, a mi juicio, las páginas mejor escritas de Cuentos andinos» (2002 [1928]: 338). Tengamos en cuenta que el primero se acerca a la leyenda popular y el otro sobresale, como se verá más adelante, por su tono decadentista.

En «Como habla la coca», se profundizan estas características y se critican otras, como el efecto de esta hoja en el espíritu servil del indio; pero lo fundamental es que el testimonio sitúa a la coca dentro del ramo de drogas que exaltan los escritores modernistas de vertiente decadentista: «La coca no es opio, no es tabaco, no es café, no es éter, no es morfina, no es hachich, no es vino, no es licor... Y, sin embargo, es todo eso junto» (López Albújar, 1920: 176). Como señala Gabriela Mora, los modernistas no solo hablaban sobre las drogas sino que las consumían como una forma de liberación, de exploración y ampliación del campo imaginativo (2000: 105-106). En la misma línea concluye Marta Herrero Gil en su extensa tesis doctoral titulada *Las drogas en el imaginario de los modernistas hispanoamericanos* (2013). Allí señala que los escritores modernistas

se valieron de las drogas a la vez para explorar sus mundos interiores (revelando sus más grandes temores o las fallas principales de sus imaginarios, hechos de dualismos y de contradicciones no suturadas, de enfermedad y neurosis), y para escapar de sí o trascenderse a sí mismos, descubriendo una unidad que nutriera de compañía a su individualidad y curara de algún modo su sensación de vivir aislados, escindidos del sentido, abriéndole puertas a la estrecha visión que de la realidad tenía el mundo moderno. (339-340)

Dentro de esta temática, «Cómo habla la coca» podría catalogarse como perteneciente a la literatura de drogas, según como la define Moisés Sánchez Franco, en su tesis sobre Clemente Palma: «[la literatura de drogas] es aquella cuya anécdota central lo constituye la experiencia de un personaje protagonista con una droga determinada. Dicho alucinógeno altera la cotidianeidad del mundo representado del personaje protagonista y logra confundir sus percepciones» (2007: 120). Estos rasgos pueden ser identificados en el relato que estamos abordando.

El narrador-juez es asediado por el alucinógeno, quien, como personaje, busca convencerlo para que la rumie. El narrador-juez, masticador rutinario de coca, pretende abandonar el consumo de la planta porque la considera «una porquería que me corrompe el aliento y deja en mi alma pasividades de indio» (1920: 174). Sin embargo, el insomnio, la ansiedad, las alucinaciones son expresiones de su abstinencia voluntaria.

El narrador-juez se muestra como un sujeto neurótico: la angustia, que le provoca una voz que brota en su mente y lo acompaña en su andar, es la voz de la coca que pretende convencerlo de volver a consumirla. El relato no define esa voz como un ser corpóreo; en ese sentido, se entiende que habita la mente del personaje narrador, es parte de su conciencia trastornada. De ahí, quizá, la libre asociación de ideas con el que se construye el discurso de la coca, sin lograr una argumentación clara y ordenada. Al final, el sujeto termina *chacchando* en su oficina.

Uno de los ejes del discurso de la coca, dentro del relato, es la de establecer el consumo de esta planta como un vicio virtuoso: «La coca no es vicio sino virtud», (178), se afirma en el relato. Una virtud que deviene en un ejercicio estético, es un combustible para el arte; además de un goce extremo:

El arte y el vicio son hermanos. Hermandad eterna, satánica. Lazo de dolor [...] El vicio es una fruición, algo que al pasar por el cuerpo se transforma en esencia de la vida, en combustible intelectual. [...] Tenías por eso que tener un vicio: *tu vicio*. Como todos, Poe lo tuvo; Baudelaire lo tuvo. (179, cursivas en el original).

De la cita anterior, destaca otro rasgo importante del modernismo decadentista: la secularización de elementos religiosos cristianos. El consumo de la droga es un acto cuasi místico.

La coca es la hostia del campo. No hay día en que el indio no comulgue con ella. ¡Y con qué religiosidad abre su *hualqui*, y con que unción va sacando la coca a puñaditos, escogiéndola lentamente, prolijamente, para en seguida hacer con ella su santa comunión! (178, las cursivas son del original)

La coca viene a ser entonces como el rito de una religión, como la plegaria de un alma sencilla, que busca en la simplicidad de las cosas la necesidad de una satisfacción espiritual. (180)

Con estos ejemplos podemos observar que, en el relato, se concibe a la coca como un elemento sagrado, es la droga para el goce estético. Esta es la dimensión que se empata con el discurso decadentista cuya médula de placer y esteticismo articula toda su retórica de sufrimiento y perversión. Placer y religiosidad, conceptos que se contraponen, se fusionan en la coca: «Una *chaccha* es un goce; una *catipa*, una oración» (181, las cursivas son del original).

Pero existe otra dimensión en el discurso sobre la coca, dentro de la cual se muestra el lado perverso de la misma; pues esta hoja, acusa el texto, contribuye con la explotación del indio: «hace también que ese asno humano labore en silencio nuestras minas» (180). La coca se muestra entonces como un objeto dual: entre la fruición estética y ascética, y el adormecimiento del sujeto, es decir, entre la libertad y el sometimiento.

B) «La soberbia del piojo»

En la carta que le dirige a López Albuja, Unamuno destaca este relato, porque, dice, le recuerda un poema de Burns. Asumimos que se refiere al poeta escocés Robert Burns (1759-1796), escritor ubicado entre el clasicismo y el romanticismo, quien escribió el poema titulado «To a Louse, On Seeing one on a Lady's Bonnet at Church» («A un piojo, al ver uno en el sombrero de una dama en la iglesia»).

Existe una clara coincidencia entre el poema del escritor escocés y el inicio del cuento del peruano: una mujer elegante y hermosa lleva sobre su fino vestido un piojo. En ambos textos, se contraponen el lujo y la belleza de la mujer con la repugnancia que despierta el bicho. En el poema de Burns, el hablante lírico sorprende al animal, lo reprende por su insolencia y lo condena a vivir entre los pobres. En el cuento de López Albújar, el piojo, al hablar sobre sus actitudes, señala:

prefiere también las serranías y no desdeña la miseria del pobre. En la costa, frente al mar, entre las novedades y melindres de la higiene, un buen piojo, un piojo honesto, no puede vivir. ¡Y lo que vale para él un indio!... Un piojo es carne de indio. (26)

Por otro lado, en el poema de Burns, el piojo asciende desde el vestido de encajes hasta el sombrero de la dama. El hablante lírico interpreta esta acción como un acto de atrevimiento, producto de la altivez del animal por alcanza la cima, el sombrero. En López Albújar, el piojo se autocalifica como un ser superior a todos los demás seres.

En el texto de Burns que venimos comentando y ante la imagen de la bella dama, que, con un piojo en la cabeza, es presa de las burlas asolapadas de los hombres, el hablante lírico reflexiona sobre lo provechoso que sería vernos con los

ojos del otro para evitar esos errores. En el caso del cuento «La soberbia del piojo», a esta imagen de la dama y el piojo, le sucede el relato del viejo don Melchor sobre como un piojo le salvó la vida. Es en ese relato, precisamente, donde se plantea una reflexión sobre el ser humano a partir de la imagen del bicho, es decir, pretende situarnos en la mirada del otro: «El simple animalito, *racionalmente humano*, que todos conocemos. Porque no hay ser que se parezca más al hombre que el piojo. Moralmente, se entiende. Tienen toda la bellaquería, toda la astucia, todo el egoísmo, toda la *soberbia del hombre*» (25, las cursivas son nuestras). Es a partir de esta analogía que se entiende la respuesta del piojo. Cuando el hombre le increpa ser el vientre que transporta el tifus y quien engendra todos los males, el piojo le recrimina al hombre: «¿Y lo que diezmas tú con el alcohol, la sífilis, el homicidio y la guerra?»(27). El relato interpreta la condición del hombre a través de la mirada del piojo.

Al final de la narración, Melchor, quien había sido salvado por el piojo de ser asesinado⁵², toma entre sus dedos al insecto y lo aplasta con las uñas. El narrado-juez lo acusa: «Fue usted ingrato y cruel». «Fui todo un hombre, señor mío...», le contesta Melchor. La ingratitud y la crueldad son los dos rasgos definitorios del ser humano que se muestran en el relato. Elton Honores hace hincapié en este aspecto cuando remarca «la maldad gratuita del personaje, tan cercana a la maldad modernista de “Los canastos” de Clemente Palma» (2011: 208).

⁵² Nos referimos a la secuencia en la que Melchor oye, en sueños, la voz de un piojo que le advierte que un hombre lo quiere matar. Al despertar, Melchor sorprende en la oscuridad a su criado, quien lleva un puñal en la mano. Cabe comentar la clara semejanza de esta escena con el cuento gótico de Edgar A. Poe, «El corazón delator».

Dentro de este aspecto, cabe mencionar también la inclemente pasividad con la que Juan Jorge, en el «Campeón de la muerte», asesina, de una manera sádica, a Hilario Crispín, despertando un placer morboso en quien había contratado al asesino: «Había tardado una hora en ese satánico ejercicio, una hora de horror, de ferocidad siniestra, de refinamiento inquisitorial, que el viejo Tucto saboreó con fruición» (1920: 49). Este ejercicio de matar es calificado por el narrador como un arte en el que Juan Jorge se entregó con enorme dedicación de perfeccionamiento: «horas de desaliento y torturas de ansiedad de perfeccionamiento infinita en su arte» (38).

C) «El caso Julio Zimens»

Este relato, junto con «La soberbia del piojo», es uno de los invisibilizados por la crítica literaria a pesar del tema que desarrolla: la degradación que produce la unión de dos culturas: la alemana y la indígena.

La historia se desarrolla a través del diálogo entre el personaje-juez y la señora Linares (recordemos que ambos también son el marco en «La soberbia del piojo»). La anécdota se centra en el alemán⁵³ Julio Zimens, un aventurero y dandi que vino al Perú atraído por la admiración que siente por la civilización incaica, «sueño de romántico enamorado» (110), lo califica el juez-narrador. Es así que, en el relato, se emparentan los rasgos que el personaje considera virtuosos de una cultura y de otra; aunque se destaca la incaica, pues, en opinión de Zimens, esta

⁵³ López Albújar fue un gran admirador de la cultura alemana.

había logrado «algo que Alemania no había alcanzado aún, a pesar de su desmedido servilismo militar y científico: el bienestar público como coronación del imperialismo incaico» (110).

Sin embargo, a la sorpresa que causó en las mujeres mestizas y criollas la llegada del extranjero, se le sumó el desconcierto de todos cuando, desdeñando el interés de las mujeres del lugar, Zimens se casó con la indígena Martina Pinquiray. La interlocutora del juez-narrador, en el relato marco, la describe como «una india, que no tenía más mérito que una carita aceptable. Una india de *pata al suelo*, que, a la primera intención, se dejó *quitar la manta* por el gringo y lo siguió como una cabra» (107, cursivas en el original). Es destacable observar que Linares resalta la belleza de Martina y sugiere una actitud licenciosa por parte de la india. Lo mismo hará el juez, quien también exalta la belleza de la indígena, pero la acusa de ser un alma inculta y primitiva. Cabe mencionar que, al separarse Zimens de su esposa, esta le quitó el fundo que tenía. En ese sentido, estamos ante una imagen cercana a la dualidad de la mujer fatal, aunque de una manera muy ligera.

El centro del relato es el fracaso del matrimonio, producto de la falta de coincidencias entre los esposos. El carácter pasivo, la pobreza y el egoísmo de ella se contraponen al espíritu exaltado y refinado del esposo.

La Pinquiray no tenía opinión de nada y Zimens tenía opinión de todo. Lo que en este suscitaba un reproche, una crispatura, una reprobación, un anatema, en aquella producía una sonrisa extraña, un silencio de esfinge, una serenidad de lago tranquilo. Y en el gusto y las costumbres el choque fue más franco todavía. En ella, una frugalidad inútil, una sed de ahorro insaciable, una miseria intencionada. En él todo era elegancia, exquisitez, refinamiento. Agréguese a esto el egoísmo de una mujer extrañamente insociable y se tendrá el cuadro completo del hogar de Julio Zimens. (109)

No se puede dejar de interpretar a estos dos personajes como símbolos de dos culturas dentro de la percepción del juez-narrador. Lo mismo sucede con los hijos del matrimonio Zimens, que el narrador-juez describe como contrarios al espíritu de la civilización: «Como las *ranas*, todos ellos, a poco de sentirse autónomos se arrojaron al charco de la vida montañesa» (111, la cursiva es nuestra). Los hechos de la realidad del relato destruyen la esperanza del personaje, esperanza fundada en su admiración de las dos culturas y su posible unión: «Un fiasco para el virtuosismo, una jugarreta a la teoría, un golpe al ideal» (111). Los hijos descritos como salvajes son el símbolo del fracaso.

Al acaecimiento de estos dos hechos, le sigue la aparición de un cáncer en el rostro del Zimens. Dentro del nivel denotativo del relato, este suceso es casual, inconexo dentro de la historia, no se brinda una explicación que enlace la enfermedad con el matrimonio; sin embargo, en un nivel connotativo la enfermedad puede ser interpretada como el símbolo de la degradación que provocó la unión de las dos culturas. Por otro lado, tengamos en cuenta que las enfermedades son un tópico recurrente en el decadentismo finisecular, sobre todo aquellas de origen sexual. No es el caso del padecimiento de Zimens; sin embargo, la presencia del cáncer en el rostro de Zimens no solo representa la fatalidad de la muerte, sino también la animalización al convertirlo en un monstruo. Cualquier otra enfermedad pudo haberlo llevado a la muerte y cumplir con el objetivo del relato; pero la intención es mostrar el desprecio y el horror durante su muerte y, en ese sentido, la imagen

de un monstruo, producto del cáncer facial, contribuye al efecto de horror que se busca y se refleja en la reacción de espanto de los demás personajes⁵⁴.

Y llegó el día en que un gran pedazo de labio superior desapareció completamente, dejando al descubierto una encía purpúrea y unos incisivos amarillentos, que parecían ansiosos de morder; que la nariz irreprochable quedó convertida en un triángulo oscuro, vicioso, cóncavo; que uno de sus ojos comenzó a desorbitarse y a tomar un estrabismo siniestro. Y allí en su tugurio, solo, abandonado, insomne, comenzó a dudar de Dios y a meditar contra sí mismo. ¿Concibe usted, señora, los pensamientos, ansiedades, rabias, dolores, tristezas, desencantos, maldiciones y odios que chocarían en el alma de ese bendito réprobo? ¿Concibe usted que se pueda vivir *siendo hombre y perro a la vez?* (112-113)

En esta cita se observa la imagen monstruosa del personaje y el ambiente lúgubre y apartado donde vive. Pero otro detalle llama también nuestra atención. La descripción concluye con una metáfora que alude a un ser híbrido. Esta imagen sería superflua sino encontráramos en la narrativa de López Albújar, anterior a *Cuentos andinos*, recursos como la prosopopeya y animalización de los seres. Es decir, se trata de una imagen constante en los relatos de este autor. En ese sentido, como veremos a continuación, estamos ante una estrategia que contribuye a la construcción del mundo representado en el libro.

En resumen, los tres cuentos analizados destacan elementos que los vinculan con tópicos del modernismo en su versión decadentista. Se explicaría por ello le desdén con el que son tratados por la crítica literaria emparentada con la perspectiva del realismo y simpatizante del discurso indigenista ortodoxo.

⁵⁴ «—¡Un horror! —exclamó la señora Linares [...]

—El horror de los horrores. Y el suplicio de Zimens se ensanchó hasta volverse esquiliano [...] Como las gentes huían su contacto y los perros, al verle pasar, se apartaban de él gravemente, después de olfatearle, Zimens acabó por volverse misántropo» (López, 1920: 111-112)

4.2.3. Los personajes híbridos

Uno de los rasgos más característicos del modernismo hispanoamericano es el exotismo, el cual se expresa a través de la representación de espacios lejanos o tiempos pasados, así como de la mitología, principalmente, grecolatina. Es así que en la literatura de esta época encontramos ninfas, faunos, centauros, etc., es decir, seres híbridos.

El estudioso Hans Hinterhauser, en su libro *Fin de siglo, figuras y mitos*, estudia los diversos tópicos de la literatura finisecular del siglo XIX. Entre los que menciona, destacaremos su estudio sobre los centauros en la literatura de fin de siglo, donde muestra la atracción de dicha literatura por los seres híbridos: «La fascinación ante lo ambiguo y lo híbrido forma parte de la mentalidad del Fin de siglo. Esta fascinación comprende una esfera inferior amoral, pero también una sublime: la de lo mítico», señala el estudioso (1980 [1977]: 170).

Hinterhauser reconoce que la temática de lo híbrido se desarrolla a través de dos vertientes, las que denomina lo «inferior amoral» y lo «sublime mítico». Esta última es la que describe su análisis en su estudio sobre el centauro. De este modo se muestra que las líneas de desarrollo del tópico de los seres híbridos, según el estudioso, provienen de la escuela poética parnasiana (155), la cual alimenta las facetas exótica y esteticista del modernismo hispanoamericano: los seres híbridos están presentes en tanto bellos. Pedro Salinas, al comentar la poesía de Rubén Darío, señala al respecto: «La brutalidad del animal se humaniza, y aun la tercera savia, la divina, completa la alianza. No es monstruosa, porque el ser total es un

símbolo y está vestido de belleza» (citado en Hinterhauser, 1980 [1977]: 167). Bajo este techo, los seres híbridos no son monstruos, pues son símbolos de la fuerza, superioridad y belleza; de ahí la importancia de la imagen del centauro en esta literatura (172). Tengamos en cuenta la constante presencia de centauros y faunos en la literatura modernista hispanoamericana de vertiente parnasiana.

Si bien Hinterhauser no desarrolla la vertiente de lo híbrido amoral y monstruoso en su texto, el tópico queda establecido como un rasgo de la literatura finisecular. En ese sentido, la imagen en la que se cruzan lo humano y lo animal, ya sea proveniente de la estética gótica, lo grotesco romántico o la ciencia ficción, se presenta como un elemento constitutivo de la literatura modernista, sobre todo en su vertiente decadentista, para expresar la dualidad del hombre moderno. La animalización es un rasgo decadentista presente en *Cuentos malévolos*, de Clemente Palma. Ainhoa Seguro lo estudia en su tesis doctoral (cfr. 2012: 469-470). La animalización simboliza las depravaciones y perversiones humanas.

Uno de los ejemplos de este tópico, en *Cuentos andinos*, es el relato «Cachorro de tigre». El personaje central, Ishaco, es descrito a través de rasgos brutales y humanos que van construyendo figurativamente la imagen de un ser híbrido.

Al lado de estas manifestaciones de una inteligencia vivaz, había otras de una animalidad extraña [...]. Se cazaba lo piojos y se los comía deleitosamente después de verlos andar sobre las uñas; se hurtaba los pedazos de carne cruda y sangrienta y los engullía con la rapidez y voracidad de un martín-pescador; recogía en cualquier caso la sangre de los animales degollados y, humeante aún, se la bebía a tragantadas, celebrando después con risotadas bestiales el cloqueo que aquella hiciera al pasarle por la tráquea [...]. Era a ratos perdido un insectívoro y un antropófago. [...] Diríase que la vista y el olor de la carne cruda despertaban en él quién sabe qué rabiosos gustos ancestrales, pues su boca de batracio se distendía en una sonrisa bestial, hasta mostrar el clavijero purpúreo de las encías. (126-127)

Tal es la animalización del personaje que el narrador-juez reflexiona sobre la naturaleza del indio a partir de definirlo en oposición a la civilización, emparentándolo con los animales para explicar su ser:

Son como las ranas: cantan y gozan bajo las ardientes caricias del sol, pero, a lo mejor, huyen de él y tornan al charco cenagoso y pestilente. Pobres, ignorantes, explotados, perseguidos, tristes, trashumantes, roñosos, pero libre, libres en sus montañas ásperas, en sus despeñaderos horripilantes, en sus quebradas atronadoras y sombrías, en sus punas desoladas e inclementes; como el jaguar, como el zorro, como el venado, como el cóndor, como la llama... (132)

Nótese los puntos suspensivos que amplían las comparaciones con animales. Luego, el narrador concluye: «El indio, a medida que es mayor su incultura, más poseído se siente por las realidades de la naturaleza. La cultura es para él un bien que desprecia, y la comodidad, un yugo que odia» (132). Si bien el romanticismo idealiza los vínculos entre el hombre y la naturaleza; el modernismo decadentista expresa estos lazos a través de la bestialización de los personajes. En ambos casos la naturaleza se contrapone a la civilización como símbolo de la libertad, solo que en López Albújar, la naturaleza es rebelde, brutal, horripilante, sombría, desolada, inclemente. La naturaleza más que idealizada es decadente.

En el relato «Ushanan-jampi», se destaca la animalización de los pobladores de Chupán a partir de crear un paralelo entre los indios y la jauría para expresar la diversas emociones del pueblo.

Aquello era una procesión de mudos bajo un nimbo de recogimiento. Hasta los perros, momentos antes inquietos, bulliciosos, marchaban en silencio, gachas las orejas y las colas, como percatados de la solemnidad del acto. (56)

Los hombres sacaron a relucir sus grandes garrotes –los garrotes de los momentos trágicos –; las mujeres, en cuclillas, comenzaron a formar ruedas frente a la puerta de sus casas, y los perros, inquietos, sacudidos por el instinto, a llamarse y a dialogar a la distancia. (60)

Y todo esto [el ushanan-jampi aplicado a Maille] acompañados de gritos, risotadas, insultos e imprecaciones, coreados por los feroces ladridos de los perros, que a través de las piernas de los asesinos, daban grandes tarascadas al cadáver. (65-66)

En la última cita, las voces y los ladridos se confunden, los perros arranchan el cadáver de la misma manera como los indios descuartizan al Maille. Los perros son el símil que emplea el narrador para expresar la ferocidad de los indios, creando de esa manera una imagen de bestialidad. Esta relación está reforzada por los gritos de Cunce mientras asesina a los chupanes: «--¡Tomen, perros! [...] *Cunce* Maille vale cincuenta perros chupanes» (62). En el cuento «El licenciado Aponte», relato que aborda la historia del hijo de Cunce Maille, Juan Maille, el narrador alude a la muerte de Cunce, haciendo hincapié en la rabia de los pobladores y los perros: «Su padre había sido despedazado, durante su ausencia, en una hora trágica, entre los rugidos de una poblada feroz, empeñada en hacerle justicia, y las dentelladas de una jauría famélica» (87).

Al igual que Ishaco, Juan Maille también se configurará como un personaje híbrido: bestial y humano. Por un lado, se destaca su ascendencia criminal y sus acciones bárbaras como en la decapitación de Ponciano. Como con otros personajes, es construido a través de comparaciones con los animales: se describe su andar como «tigresco». Por otro lado, se destaca el poder civilizatorio del cuartel militar, que, sin embargo, «no había logrado transformar completamente la naturaleza de Juan Maille» (88). La dimensión brutal, animal, del personaje se

combina con la dimensión civilizada que adquiere. El personaje se muestra como un ser dual.

Esta dualidad, que configura a los personajes, también la hemos visto en «Como habla la coca» y «La soberbia del piojo», y vinculada con los relatos anteriores a *Cuentos andinos*. En ese sentido, no se trata de la realidad representada sino de la forma de la representación. López Albújar configura sus personajes sobre la base de dualidades, dos caras que muestran lo humano y lo no humano, rostros que constituyen a los seres que pueblan sus mundos. Sus personajes son brutales y crueles, cuya violencia raya con lo bestial y transgresor, de ahí la constante mención a lo satánico o diabólico como ideas para expresar las acciones de sus personajes.

4.2.4. La esfinge de dos caras

En diciembre de 1926, la revista *Amauta* publica «Sobre la psicología del indio», de Enrique López Albuja. Este ideario, que es así como lo llama el mismo autor, está compuesto de un conjunto de citas extraídas de diversos textos del mismo escritor. Con la intención de darle unidad o sentido al conjunto, López Albújar escribe dos párrafos iniciales para proponer una interpretación del indio que permita dar coherencia al listado de ideas, en su mayoría negativas.

La dualidad de la imagen del indio, de la que venimos hablando líneas arriba, se muestra, en este texto, a través de la metáfora que emplea para describir la naturaleza del indio.

El indio es una esfinge de dos caras, con la una mira el pasado y con la otra, al presente, sin cuidarse del porvenir. La primera le sirve para vivir entre los suyos; la segunda, para tratar con los extraños. Ante los primeros se manifiesta como es; ante los segundos, como no querría ser. Bajo el primer aspecto es **franco** en el trato, **solemne** en el rito, **intransigente** en sus prerrogativas, **orgulloso** en la función de sus cargos, **déspota** en el mando, **celoso** en sus fueros, **recto e incorruptible** en la justicia, **transigente** en el honor, **despiadado** en la venganza, **breve y altisonante** en la oratoria, **terriblemente lógico** en la controversia, **amo y señor** en el hogar... Bajo el segundo **hipócrita**, **taimado**, **receloso**, **falso**, **interesado**, **venal**, **negligente**, **sórdido**. Esta dualidad es la que norma su vida, la que lo exhibe bajo esa doble personalidad, que unas veces desorienta e induce al error y otras, hace renunciar a la observación por creerle impenetrable. (Aquézo, 1976: 15, el resaltado es nuestro)

En el párrafo citado, se interpreta la conducta del indio sobre la base de establecer dos dimensiones en su imagen: el mundo de los suyos y el mundo de los otros. El autor distingue ambos espacios a partir del ser y el querer: si, en el segundo espacio, el indio es lo que no quiere ser, se asume que, en el primero, el indio es lo que quiere ser.

Aunque en ambos planos no se evidencia una oposición clara, sí se establece un contraste significativo. El primero describe rasgos señalados a través de adjetivos que son precisados por medio de complementos: «franco en el trato, solemne en el rito». Esto permite darle otro peso al adjetivo empleado, matizándolo, amortiguando las posibles connotaciones negativas del término empleado. De ese modo, la imagen que construye es más heroica, acaso a la manera de los personajes de los cantares de gesta o novelas de caballería. En ese sentido, no es casual que la descripción de esta dimensión inicie con los términos *franco* y *solemne* y termine con *amo* y *señor*. En cambio, en el segundo plano, los adjetivos negativos se suceden uno tras otro y todos ellos no muestran ningún rasgo épico sino lo contrario.

Estas dos dimensiones, señala el autor, constituyen la vida del indio. Para representar su interacción, López Albújar recurre a la imagen implícita de las dos caras de Jano. Sin embargo, en la imagen del escritor peruano, el indio no mira hacia el pasado y el futuro, como suele representarse la imagen de Jano, sino que mira hacia el pasado y el presente, sin preocuparse del porvenir.

Otra imagen a la que alude López Albújar para expresar al indígena es la esfinge. Esta, a diferencia de Jano, es mencionada directamente en la cita analizada. Esto es relevante porque se trata de una figura presente en los relatos de *Cuentos andinos*, lo cual no ocurre, tan a menudo, en los textos anteriores. En *Miniaturas*, no se emplea la figura de la esfinge a pesar que varios de los textos aluden a la idea del misterio y lo desconocido. En *La mujer Diógenes*, se menciona de manera directa esta figura en dos oportunidades, a pesar que el ambiente de misterio y los hechos enigmáticos son muy marcados. En *Cuentos de arena y sol*, no se emplea esta figura en ningún momento. Es en *Cuentos andinos* donde la esfinge es aludida en tres ocasiones de modo directo y de manera indirecta en otras tantas, pues se destaca el carácter enigmático de los personajes.

Esta presencia de la esfinge en la escritura del autor, así como su mención en el fragmento citado, nos permite comprender que no estamos ante un recurso empleado incidentalmente sino que se trata de una imagen necesaria y recurrente. Por ello, es necesario estudiar esta figura mitológica como recurso que configura la visión sobre el indígena por parte de Enrique López Albújar.

La esfinge es un símbolo cultural muy importante en la historia de occidente. En su formación, se menciona dos fuentes que originaron las interpretaciones más comunes de este ser. En ambas, se constituye como un ser híbrido compuesto de

rasgos animales y humanos; sin embargo, se diferencian en un nivel simbólico. En la antigüedad, los egipcios configuraron la imagen, relacionándola con la muerte y dotándole de rasgo masculinos: el esfinge era el guardián del mundo de los muertos. Posteriormente, los griegos modificaron esta imagen y la representaron con rasgos femeninos: la esfinge.

El esfinge egipcio y la esfinge griega fueron los dos modelos que alimentaron el imaginario de la antigüedad y parte de la edad media. Sin embargo, debido principalmente al mito de Edipo, la imagen femenina de la esfinge se impone y es la que trasciende al mundo medieval, borrándose la diferencia entre ambas que la Antigüedad mantuvo. En el Renacimiento, la esfinge es percibida como negativa, símbolos de la ignorancia, guardiana de los saberes ocultos, contrarios a la razón. En ese sentido, la esfinge pasó a representar el misterio, el enigma.

Según Cristobal Macías Villalobos, el Renacimiento y el siglo XIX fueron las épocas donde la imagen de la esfinge estuvo muy presente en el imaginario cultural, su sentido se fue configurando sobre la base de la escena de su encuentro con Edipo (2012: 273). En el siglo XIX, esta imagen dio un nuevo giro, pues cobró significados nuevos a partir de vincularse con el concepto de *femme fatale*. La esfinge moderna actualizaba la esfinge antigua, la cual, en una de sus interpretaciones, actuaba como una especie de súcubo que raptaba y abusaba sexualmente de almas masculina (Macías, 2012: 258). De ese modo, según Erika Bornay, la esfinge se convertiría en paradigma de la mujer fatal dentro del imaginario decadentista.

La esfinge iba a armonizar de forma ideal con la nueva estética de los simbolistas, seducidos por su exotismo, su naturaleza arcaica, sus connotaciones esotéricas y su fuerte potencial erótico. Les evocaba

asociaciones con antiguos mitos, con misterios jamás expresados, y, al mismo tiempo, su hibridez les atraía. En la pintura simbolista, la esfinge será, pues, a menudo, identificada con la femme fatale. (Bornay, 1995: 258)

El siglo XIX nos deja, entonces, la imagen de un misterioso ser, seductor y mortal a la vez, en cuya apariencia se encarna las contradicciones del propio ser humano. Esta última interpretación despertará el interés de los escritores modernistas hispanoamericanos. En un estudio sobre la presencia de la esfinge en la literatura modernista hispanoamericana, Luca Salvini (2018) señala que los modernistas tomaron esta imagen, sobre todo en el contexto de su diálogo con Edipo, para interpretar la condición periférica de nuestra modernidad. Según Salvini, el primer texto que aborda esta imagen en el siglo XIX para expresar nuestra realidad es el *Facundo*, de Sarmiento, quien, en el prólogo de dicha obra, escribe:

[...] las almas generosas que, en quince años de lid sangrienta, no han desesperado de vencer al monstruo que nos propone el enigma de la organización política de la República. Un día vendrá, al fin, que lo resuelvan; y la esfinge Argentina, mitad mujer, por lo cobarde, mitad tigre, por lo sanguinario, morirá a sus plantas, dando a la Tebas del Plata, el rango elevado que le toca entre las naciones del Nuevo Mundo. (citado en Salvini, 2018:189)

Del mismo modo, según Salvini, Rubén Darío, Julián de Casal y Rodó reactivaron el mito de la esfinge y Edipo: las contradicciones enigmáticas de nuestro mundo están representadas por la bestia híbrida y la misión civilizadora del intelectual edípico.

Sobre la base de lo expuesto, revisemos algunos relatos de *Cuentos andinos*, donde se menciona dicha imagen exotista. Primero estudiemos los relatos anteriores al libro central de nuestro análisis. En el cuento «Febri-morbo», de *La mujer Diógenes*, el doctor se enfrenta al misterio que reta el conocimiento científico,

misterio encarnado en un monstruo que increpa la doctor: «Frente a la esfinge no has querido arrojar del todo los prejuicios y he aquí que has agotado tus energías estérilmente» (18). En el relato «Final de boda», historia de un trágico triángulo amoroso, Julia viaja en un tren con Carlo y se sorprende al ver la imagen amenazante de Julio, su exnovio. Esa figura la perturba y la llena de angustia frente a lo que este podría hacer, cegado por los celos. Ya en el tren, la imagen de Julio y Elvira, sumidos en el temor de lo que vaya a ocurrir, son descritos por el narrador como «dos esfinges que se comprenden y a la vez que se desesperan en el misterio de una noche invernal» (49). En el primer caso, la esfinge es símbolo de un enigma en tanto es la imagen de la verdad oculta por la ceguera de los prejuicios racionalistas que la niegan. En ese sentido, la esfinge es un ser cuestionador de nuestro propio conocimiento. En el segundo relato, la esfinge expresa el silencio angustiante de los dos examantes. Lo funesto brota de la imagen de la esfinge, constituyéndose como símbolo de la fatalidad y la incertidumbre de lo porvenir.

En *Cuentos andinos*, la esfinge es mencionada en el texto «El hombre de la bandera». Allí, en la reunión que Pomares tiene con los jefes de varios pueblos, el narrador describe al jefe de los de Chavinillo como «un viejo de cabeza venerable y mirada de esfinge» (75). En el relato «El licenciado Aponte», el narrador destaca como, a pesar de la fuerza civilizatoria del cuartel sobre el personaje, este había logrado guardar sus creencias en lo más profundo de su ser. Luego, continúa mencionando que

Con nadie habló de ellas. Se encerró en un mutismo de esfinge, con esa fuerza de impenetrabilidad con que sabe guardar el indio un secreto cuando está de por medio su fe; mutismo que se reforzaba con la actitud de sus camaradas andinos, que parecían obedecer a una misma consigna. (92)

Por último, en el relato «El caso Julio Zimens», la mujer andina de Julio Zimens, extranjero alemán, es descrita en oposición a su esposo: «Lo que en este suscitaba un reproche, una crispatura, una reprobación, un anatema, en aquella producía una sonrisa extraña, un silencio de esfinge, una serenidad de lago tranquilo» (109).

Mirada escrutadora, mutismo enigmático⁵⁵ y perversidad agazapada son los rasgos que expresa la esfinge empleada por López Albújar en *Cuentos andinos*. El narrador expresa al sujeto indígena a través de este símbolo. Con ello, devela también su distanciamiento con respecto al sujeto observado y su atracción por el misterio, por aquello que existe más allá de lo racional.

⁵⁵ Algo muy similar ocurre en *De mi casona*, publicado en 1924. Este es un texto de nostalgia a través del cual el escritor recrea el mundo familiar y provinciano de su infancia. Uno de los personajes centrales es la abuela del escritor, a la cual inclusive dedica un capítulo entero para describirla bajo el título de «La mamá señora». Uno de los métodos del escritor para hacerlo es emplear la imagen de la esfinge: «pensativa y enigmática, como un ídolo egipcio» (1966: 25), «solo mi abuela, con su impenetrable severidad de esfinge, me ayudó a acomodar las alforjas» (47). Severidad y misterio se expresan a través de dichas imágenes. Luego, el narrador la describe de una manera muy parecida al inicio del texto «Sobre la psicología del indio», es decir, alude a la imagen de Jano:

De mirada tierna a veces, sensible cuando se veía rodeada de sus hijos o de sus nietos, frente a los demás y hasta de su marido, parecía huraña, esquiva, seca, inalterable. Pero es que su espíritu, como la parra, tenía un doble aspecto: dura, seca, leñosa, llena de fibras y retorcimientos angustiosos una veces; otras, lozanas, juvenil, jugosa, sombreante y cargada de racimos de ternura y de abnegación. (28)

La dualidad marca el carácter de la abuela según el mismo código jánico con el que López Albújar describe al indio. Luego, el narrador nos entrega la siguiente descripción:

Recobrada la serenidad, volvía a entregarse al trabajo con más furia, con una especie de rabia sorda, que solo advertía por sus silencios profundos, o sus soliloquios ininteligibles, de los que salía con un pliegue en la frente y fulguraciones trágicas en los ojos, al mismo tiempo que su boca, de labios rectos y delgados, se desplegaba en crispaturas de agonía y de tristeza

¡Qué rostro para una esfinge el de esta abuela mía! (29)

El enigma y la severidad son los sentidos que brotan de estas descripciones sobre la abuela, una imagen cercana a la de los indios de *Cuentos andinos*, en tanto esta es la expresión del misterio que exhalan los personajes andinos en los relatos, síntoma de su lejanía y exotismo, y la perversidad con la que actúan.

4.3. El conflicto del narrador modernista en *Cuentos andinos*

Un tema controversial en *Cuentos andinos* es la forma como presenta a los indios en los relatos. El consenso es que el juez López Albújar inspiró sus personajes en los criminales que contempló; de ahí, dice esta creencia, los personajes transgresores que nos brinda. Sin embargo, esta idea es insostenible. En la bibliografía revisada en el primer capítulo de esta tesis no se ha encontrado algún artículo o estudio que demuestre dicha creencia. Sin embargo, esa idea ha permanecido casi como una certeza durante muchas décadas en la historiografía literaria y no porque sea cierta sino porque no se ha brindado una explicación diferente sobre este hecho.

Con respecto a este tema, creemos haber demostrado líneas arriba que la naturaleza de los personajes indígenas en el libro analizado es parte de una estética presente en el autor desde los inicios de su escritura literaria. Los seres híbridos, animalizados, bestializados, sádicos, perversos, demoniacos, oscuros, monstruosos, enigmáticos (sintetizado en gran manera por la imagen de la esfinge) son parte del paradigma estético desde el cual el escritor interpreta la realidad a través de sus relatos. Y ese paradigma, precisamente, responde a los parámetros del modernismo en su versión decadentista. En ese sentido, las opiniones negativas contra el autor, acusado de deformar al indio debido a que lo muestra a través de imágenes perversas y depravadas, son juicios morales y no estéticos, son sentencias que nacen de una conciencia burguesa y conservadora, precisamente, la misma que la estética decadentista cuestiona a través de las imágenes transgresoras que ostenta y que, a la vez, alimentan *Cuentos andinos*.

Otro factor polémico es el grado de representación, es decir, el realismo o grado de aproximación al indio que nos entrega la obra. Al respecto hay dos posturas contrastantes. La primera señala que López Albújar deforma la realidad, falseándola o brindando una visión negativa o alejada del mundo andino. La otra, por el contrario, afirma que exalta la representación del indio como más real y verídica en los relatos y, con ello, rompe con la representación ofrecida por el exotismo modernista que se aleja de la realidad.

Sobre este aspecto es importante analizar la posición del narrador frente al mundo que se muestra al lector. En el prólogo al libro, se destaca la incursión del autor en el mundo andino para demostrar que detrás de los relatos hay una investigación realizada sobre el caso. Esto presenta a López Albújar (autor) como sujeto del saber ante el lector. De este modo, se observa que la narración (en unos casos asumida por el personaje-juez y en otros, por un narrador extradiegético heterodiegético) pretende dar a conocer al lector el mundo que los relatos representan. Sobre esta base, podemos establecer que tanto el narrador como el narratario se configuran como no indígenas y que el mundo representado es una realidad ajena a ambos. De ahí la importancia de identificar al narrador.

4.3.1. El narrador modernista

Al momento de analizar los rasgos de la prosa modernista, muchos críticos coinciden no solo en señalar el refinamiento, el cromatismo y musicalidad como elementos distintivos sino, también, el subjetivismo del narrador, que se muestra muchas veces introspectivo y expresado a través del conflicto entre la realidad y la

ficción. En su conocido artículo, «Incisiones en el arte del cuento modernista» (1995 [1965]), Alberto Escobar, después de analizar tres cuentos del modernismo peruano, concluye que

La realidad poética reduce el reto de lo fantástico con lo racional y nos asombra en su perenne valor de enigma humano, diario, terreno, y en su función de signo de rebeldía, en revuelta perpetua contra la dimensión dual de nuestra experiencia lógica, de su empecinado deslinde entre la fantasía y la razón. Su realidad, la de ellos [los escritores modernistas], al contrario, emergen cuando se desvanece esa frontera. (194)

Es decir, estamos hablando de una estrategia donde la ficción y la realidad se disuelven en la mirada del narrador. Del mismo modo, Enrique Pupo-Walker señala en su artículo «Rasgos formales del cuento modernista» (1972):

una de las realizaciones más importantes del modernismo, entre varias, es que demostró al escritor modernista que la materia prima de la creación literaria se encuentra en la experiencia imaginativa y no en la documentación más o menos exacta del mundo de los hechos históricos. (480)

En ese sentido, el mundo representado, espacio del conflicto descrito, resulta siendo la proyección de la subjetividad del narrador.

María Salgado, en su artículo «La nueva prosa modernista» (1967), destaca el carácter impresionista de la mirada del narrador modernistas sobre los personajes y el espacio descrito. Al hablar de Julián de Casal, Salgado señala: «El escritor da muy pocos detalles concisos, da en cambio una serie de impresiones y efectos con los cuales sugiere una imagen física complementada por una irradiación de su personalidad sobre el universo circundante» (86). El poeta colombiano Rafael Maya, en su artículo «La prosa “estética” del modernismo» (1964), afirma que en el modernismo «ya no se escribe con el cerebro sino con los nervios» (378). En la misma línea de los autores citados, Edmundo Bendezú, en sus estudios sobre cinco

novelas que califica como representantes del modernismo, las cuales incluye en *La novela peruana, de Olavide a Bryce* (1992), destaca la subjetividad, la introspección y la fantasía como rasgos del narrador modernista (176).

En resumen, más que el detalle y minuciosidad en la descripción de la realidad objetiva, en los relatos modernistas predomina la subjetividad del narrador al proyectarse introspectivamente en los personajes, desdoblándose en ellos y brindando una mirada impresionista sobre la realidad.

4.3.2. El narrador en Cuentos andinos entre la objetividad y el subjetivismo

Como vimos en líneas anteriores, uno de los intereses de López Albújar es convencer al lector sobre el realismo o veracidad del mundo representado en los relatos de *Cuentos andinos*, para lo cual contribuye el prólogo del libro. Sin embargo, en los textos predomina la subjetividad del narrador más que la descripción de la realidad objetiva⁵⁶. Por ejemplo, en el cuento «Los tres jircas», la descripción del espacio descansa en la imaginación del narrador.

Paucarbamba es un cerro áspero, agresivo, turbulento, como forjado en una hora de soberbia. Tiene erguimientos satánicos, actitudes amenazadoras, gestos de piedra que anhela triturar carnes, temblores de leviatán furioso, repliegues que esconden abismos traidores, crestas que retan al cielo. (1920: 5-6)

⁵⁶ Edmundo Bendezú (1992) habla también del mismo conflicto del escritor modernista en el Perú al hablar de la novela de López Albújar, *Matalaché*: «El problema técnico mayor de López Albújar, como lo fue de Carrillo, Valdelomar, Vallejo y Adán, es el de la verosimilitud [...]. Verosímil que, en realidad, no logra López Albújar» (175). Esto mismo podemos apreciar en *Cuentos andinos*.

La descripción es claramente impresionista: sobresale las sensaciones del narrador frente a la realidad más que la descripción de esta misma. De igual manera ocurre en otros relatos. En «El campeón de la muerte», el relato se inicia con un tono lírico: «Se había puesto el sol y sobre la impresionante tristeza del pueblo comenzaba a asperjar la noche su gotas de sombra» (31). Más adelante, la naturaleza es descrita en un ambiente de suspenso: «Había que marchar lentamente con precauciones infinitas, ascendiendo por despeñaderos horripilantes, cruzando sendas inverosímiles, permaneciendo ocultos entre las rocas horas enteras, descansando en cuevas húmedas y sombrías» (42). En el cuento «Ushanan-Jampi», el narrador no describe los rasgos físicos del personaje al momento de presentarlo sino que enfatiza en sus impresiones, brindándonos su interpretación sobre el sujeto:

El indio más parecía la estatua de la rebeldía que del abatimiento. Era tal la regularidad de sus facciones de indio puro, la gallardía de su cuerpo, la altivez de su mirada, su porte señorial, que, a pesar de sus ojos sanginolentos, fluía de su persona una gran simpatía que despiertan los hombres que poseen la hermosura y la fuerza. (53)

Sin embargo, en el libro también destacan pasajes de mayor objetividad narrativa al enfatizar los aspectos de los sujetos o los espacios, aunque estas descripciones se construyan como imágenes exotistas y estereotípicas, donde se percibe la subjetividad del narrador. En el mismo cuento, el narrador nos describe a la multitud reunida en la plaza del pueblo.

Allí estaba el jornalero, poncho al hombro, sonriendo, con *sonrisa idiota*, ante las frases intencionadas de los corros; el pastor greñudo, de *pantorrillas bronceadas y musculosas, serpenteadas de venas, como lianas en torno de un tronco*; el viejo silencioso y taimado, mascarador de coca sempiterno; la *mozuela tímida y pulcra, de pies limpios y bruñidos como acero pavonado*, y uñas descorchadas y roídas y faldas negras y esponjosas como repollo; la vieja regañona, haciendo perinolear al aire el huso mientras barbotea un rosario interminable de conjuros, y el chiquillo, con su clásico sombrero de

falda gacha y copa cónica –*sombrero de payaso*—tiritando al abrigo de un ilusorio ponchito, que apenas le llega al vértice de los codos. (51-52, las cursivas son nuestras)

La imagen del hombre agreste y de aspecto mitológico se contrapone a la figura azulada de la mujer virginal (mozuela), que se destaca por su pureza (pulcra y de pies limpios). Por otro lado, se muestra a una anciana de figura mágica (barbotea conjuros) y a un chiquillo con un sombrero que el narrador califica de payaso⁵⁷. Todas estas imágenes de tipo modernista más que objetivizar la descripción, muestran la subjetividad del narrador, que se infiltra en un cuadro que pretende ser realista y objetivo.

Además, podemos apreciar, a través de estos ejemplos, el conflicto entre el autor y el narrador. Si bien el autor aspira a convencer al lector sobre el carácter realista de sus relatos, el narrador, en su afán de crear una ambiente de misterio y perversión para sorprender al lector, deja a un lado la realidad y le da primacía a sus impresiones sobre la misma. Tal es la tensión presente en la obra que, por ello y en los textos donde la historia aborda un hecho que sobrepasa la verosimilitud del realismo decimonónico, el autor tiende a enmarcar la historia fantástica dentro de un diálogo, en el cual un personaje relata los hechos que el narrador-juez (alter ego del autor) escribirá. Con esto, el autor pretende darle mayor verosimilitud al texto. Sin ello, los relatos como «Los tres jircas», «La soberbia del piojo», «El caso Julio Zimens», «Cachorro de Tigre» y «Cómo habla la coca» (la mitad de todos los textos

⁵⁷ Esta misma opinión del narrador, con respecto a la vestimenta del sujeto andino, también la podemos encontrar en el relato «El campeón de la muerte»: «Con la cabeza cubierta por un cómico gorro de lana» (1920:32).

del libro), caerían directamente en lo fantástico. El distanciamiento resulta siendo una estrategia del autor para objetivar la subjetividad del narrador.

De ahí que el último relato del libro, «Cómo habla la coca», sea el más fantástico de todos, pues no existe el marco que distancie y objetivice la historia irreal, pues el personaje central es el mismo narrador-juez quien sufre los efectos alucinógenos de la coca, al grado que esta, en el desvarío del personaje-narrador, le habla, le incrimina. En ese sentido, es un texto muy cercano a los relatos «Febri-Morbo» o «La catástrofe», ambos pertenecientes a los libros iniciales del autor.

4.3.3. El símil como recurso del narrador en la representación del indio en *Cuentos andinos*.

Otro hecho que identifica la naturaleza del narrado y el narratario es el empleo del símil para describir el mundo representado⁵⁸. En el texto analizado, podemos identificar dos maneras en las que se presenta este recurso. En primer lugar, un rasgo significativo en el empleo del símil son los elementos exóticos, occidentales y urbanos, que se usan para ilustrar las referencias al mundo andino: vela triangular de un barco, diamantes, hidras, pulpos, boas, faros, gigantes, una maza, flecha envenenada, la delicadeza de un joyero que recoge polvo de

⁵⁸ Tengamos en cuenta que las figuras retóricas son procedimientos que involucran formas de pensamiento y representación de la realidad. En ese sentido, el empleo del símil no tiene que ver solo con el afán de explicar o mostrar una realidad sino que expresan, también, la perspectiva desde la cual el narrador expresa la realidad y, del mismo modo, como el lector interpreta y reconstruye el mundo. En esta línea cabe mencionar, desde la neorretórica, las propuestas del Grupo μ , de George Lakoff y Mark Johnson, así como los de Antonio García Berrio, Stéfano Arduini, Giovanni Bottiroli, entre otros, quienes desecharán el sentido de las figuras retóricas como recursos suntuarios de la comunicación verbal para convertirlas en un instrumentos que nos permiten estudiar las estructuras mentales en su amplia dimensión y la manera cómo los discurso construyen la representación de la realidad.

diamantes, cien fichas de dominó⁵⁹. Tengamos en cuenta que, con respecto al propósito de esta obra, existe la intención, por parte del narrador, de ilustrar al narratario. En ese uso, el símil debe de construirse con elementos conocidos por el receptor para acercarlo a elementos que le son lejanos. A partir de este punto, podemos determinar el carácter occidental del narratario, lo cual nos lleva al siguiente punto.

El segundo uso distintivo del símil en los relatos de *Cuentos andinos* es el más significativo. Se trata de una construcción donde el elemento comparado resulta siendo el mismo elemento y no otro, solo que en un plano más genérico. Por ejemplo, en el relato *Ushanan-Jampi*, el narrador señala que «Maille era demasiado receloso y astuto como buen indio, para fiarse de ese silencio» (61). El narrador pretende explicar la actitud de Maille empleando la estructura de un símil (que debiera de ser A era como B, donde A es diferente a B); sin embargo, el elemento comparativo B resulta siendo parte del campo semántico del elemento comparado A (A resulta siendo un hipónimo). Es decir, el narrador compara el elemento A con la imagen genérica del elemento: El indio Maille es tanto como un indio. Lo mismo encontramos en otras expresiones como «una mesa rústica y maciza, con la

⁵⁹ En el relato «Los tres jircas», se encuentra las siguientes figuras: «Maramba es [...] algo así como la vela triangular de un barco perdido», «grutas tapizadas de helechos, que lloran eternamente lágrimas puras y transparentes como diamantes», «maizales que semejan cuadros de indios empenachados», «cactus que parecen hidras, que parecen pulpos, que parecen boas», «casitas blancas y rojas, que de día humean y de noche humean como faros escalonados en un mar de tinta», «Maramba parece un gigante sentado y Rondos un gigante tendido y con los brazos en cruz, Paucarbamba parece un gigante de pie, ceñudo y amenazados», «los cerros son como los hombres», «levantó el puño como una maza, escupió al aire y del arco de su boca salió, como flecha envenenada». En «El campeón de la muerte»: «Sacaba la hoja sagrada a puñaditos, con delicadeza de joyero que recogiera polvo de diamantes», «Tuco parecía, más que un hombre de estos tiempos, un ídolo de incaico hecho carne», «yacen sobre el regazo fértil de un valle cien chozas desmedradas, rastreras y revueltas, como cien fichas de dominó sobre un tapete verde», «se le inflaron las narices, como la llama cuando husmea cara al viento».

macicez de mueble incaico» (52), «[Maille lanzó un escupitajo] con ese desprecio que solo el rostro de un indio es capaz de mostrar» (57), «Y [los yayas] resolvieron vigilarla día y noche, por turno, con disimulo y tenacidad verdaderamente indios» (59). Vemos, entonces, que esta estructura ya no cumple la función ilustrativa que el símil realiza en el caso descrito en el párrafo anterior.

Para Begoña-Leticia García Sierra, estas construcciones son, simplemente, un ejemplo de la descripción y tipificación del autor en su afán de conocer al indio (2007: párrafo 7). Sin embargo, hay algo más. Notemos que, en los casos señalados, el elemento referido es un hipónimo del elemento con el cual es comparado. Si tenemos en cuenta que, en el proceso de un símil, el elemento comparativo debe ser diferente a lo comparado y, además, debe formar parte del conocimiento del receptor para que así este pueda formar una imagen del elemento comparado (tal como sucede en los primeros ejemplos mostrados del símil en *Cuentos andinos*), podemos afirmar que el elemento genérico *indio* forma parte de la realidad del receptor, el cual, como vimos, es lejano a ese mundo que desconoce. Por lo tanto, podemos afirmar que el elemento genérico *indio*, con el cual son comparados los personajes, sus actitudes y el mundo andino recreado, es un estereotipo, una imagen preconcebida por el narratorio sobre el mundo andino. El narrador pretende mostrar al receptor la realidad del personaje indio comparándolo con el estereotipo previamente formado en la consciencia del propio receptor. En ese sentido, esta estructura de representación muestra que el autor crea el efecto de realidad de sus personajes a partir de configurarlos desde los prejuicios y los

estereotipos de la sociedad en la cual está inserto el lector⁶⁰. En ese sentido, el texto construye un indio verosímil para el receptor. El autor, en vez de ilustrar y acercar lo lejano al lector, refuerza una mirada preconcebida por el receptor.

4.4. El indigenismo y *Cuentos andinos*

La tesis doctoral del maestro sanmarquino Tomás Escajadillo, «La narrativa indigenista: un planteamiento y ocho incisiones», sustentada en 1971, delimitó un antes y un después en los estudios literarios sobre el indigenismo peruano: ordenó el caos y trazó el espacio lejos del cual, desde ese momento, ningún debate sobre el tema es posible.

En dicho estudio, plantea que *Cuentos andinos* marca el inicio del indigenismo en el Perú, considerando al realismo como la piedra angular de esta vertiente. Para el estudioso sanmarquino, un texto narrativo se identifica dentro del discurso indigenista si cuenta con tres rasgos determinantes: la reivindicación social, la superación de la idealización romántica y la suficiente proximidad en

⁶⁰ Si bien es común señalar que uno de las formas para representar al indio en el siglo XIX es su feminización y animalidad, constituyéndose estas imágenes como un estereotipo social, estas, en el fondo, son estrategias que expresan el recelo de los grupos criollos, de ahí que el discurso dominante los minimice a través de dichos recurso. Pero, a la vez, dichas deformaciones muestran implícitamente la imagen contraria, la que precisamente pretende ocultar el racismo, pues se convierten en figuras que expresan el miedo ante el indio. Patricia Oliart, en un estudio sobre los estereotipos raciales en la Lima del siglo XIX, señala que entre el indio y el negro, la sociedad criolla prefería al negro en las clases populares, esto porque «las posibilidades de movilidad social de los afroperuanos eran más restringidas que las de los indígenas [...]. Por ello, era preciso realizar un mayor esfuerzo para construir estereotipos negativos sobre la masculinidad del indio que ocuparse de la del hombre negro» (1998: 277). El indio despierta el miedo dentro de los grupos criollos y se encarna en estereotipos de violencia y brutalidad. Cabe recordar que a inicios del siglo XIX, se producen una serie de levantamientos populares y huelgas sindicales, además del bandolerismo reinante en el espacio rural, que son percibidos desde el ámbito urbano como nefastos. Por último, el doctor Manuel Larrú me ha hecho notar que el empleo de la imagen de la esfinge, por parte de López Albújar, para describir al indio, puede interpretarse como una forma de feminizar al sujeto indígena.

relación con el mundo representado (1993: 42). De ellas, las dos últimas son, según Escajadillo, las que distinguen *Cuentos andinos*: «La hazaña de López Albújar fue la de romper con una larga tradición de indios borrosos, lejanos, excesivamente estilizados o idealizados, “poniendo en circulación literaria a indios de carne y hueso” en la afortunada frase de Ciro Alegría» (43).

El mayor realismo en la representación del sujeto andino estaría dado por el abandono de las idealizaciones románticas al lograr, según aquella perspectiva, una mayor proximidad al mundo andino. Esta búsqueda de mayor realismo es, como lo comentamos en el primer capítulo de esta tesis, el soporte principal en la interpretación y valoración de la obra. Tengamos en cuenta que para Escajadillo la mayor proximidad de la obra al mundo andino es, también, un valor importante del indigenismo: «Pienso que uno de los rasgos que mejor explica o caracteriza el proceso, la evolución del “indigenismo”, es su cada vez mayor penetración al mundo del hablante andino» (49), afirma el crítico literario.

Sin embargo, diversos trabajos posteriores a la tesis de Escajadillo, entre las cuales se destacan *Andes imaginarios*, de Mirko Lauer, y *Una visión urbana de los andes*, de Efraín Kristal, han abordado el discurso indigenista desde una perspectiva cultural, política e ideológica, develando, en el fondo, lo que Kristal denomina «efecto de realismo»⁶¹. En esa misma línea y desde una perspectiva latinoamericana, destaca el texto de Roberto González Echevarría, *Mito y archivo*. Este trabajo nos permite sostener que plantear el efecto de realismo o la búsqueda

⁶¹ Efraín Kistral lo describe de la siguiente manera: «Para evaluar el grado en el cual los personajes y las situaciones son realistas, los críticos utilizan las mismas normas que los escritores usan para crear personajes ficticios y situaciones inventadas. El resultado de este razonamiento circular conduce a lo que Pierre Bourdieu ha denominado el “efecto de realismo”» (1991: 20).

de una mayor proximidad como categoría de clasificación o definición es insostenible por su enorme relatividad⁶².

Algo de esto parece intuirlo Tomás Escajadillo cuando escribe que, hablando de *Cuentos andinos*,

se trata de una (suficiente) proximidad relativa. Frente a los demás escritores que intentaron mostrar al indio antes que él (llámense Aréstegui, Matto) el “indio de López Albújar” se nos figura bien dibujado, vital convincente, “de carne y hueso”; sin embargo, frente al “indio de Ciro Alegría” esta “proximidad” nos parece ya inadecuada. (1993: 45)

Sin embargo, el estudioso sanmarquino anula el relativismo en la aproximación al indio, construyendo un relato de la historia literaria a partir de interpretar a José Carlos Mariátegui. Es por eso que la salida propuesta es dialéctica: «López Albújar, Alegría, Arguedas significan tres niveles, cada vez más profundos, de compenetración con el indio» (49) y, de este modo, distingue dos etapas en el indigenismo: el indigenismo ortodoxo y el neoindigenismo. Según Escajadillo, estas se diferenciarían por la separación entre lo real y lo mágico en la primera etapa, y la unión de lo real y lo mágico a través del realismo mágico en la segunda etapa (cf. 56-57).

Dentro de este panorama o proceso que se estructura sobre la base de una mayor proximidad y la relación entre lo real y lo mágico, Tomás Escajadillo introduce a López Albújar como punto de inicio del indigenismo; sin embargo, no lo hace precisamente debido a esos dos factores. En más de una ocasión, señala que «López Albújar está [...] en el punto de mayor lejanía y menos compenetración con

⁶² Manuel Larrú (2011), en un estudio que aborda la obra de José María Arguedas, muestra los límites de la expresión «mayor proximidad» para evaluar la representación del sujeto andino.

el universo andino» (48) o que el escritor chiclayano se siente muy lejano del indio y no entiende su estrato mágico (56). El maestro sanmarquino reconoce, implícitamente, que la representación del indio en *Cuentos andinos* no responde al requisito de mayor proximidad al mundo andino, requisito que constituye como base el discurso indigenista, según su propuesta.

Por lo tanto, el motivo por el cual introduce *Cuentos andinos* dentro de su propuesta es porque, en palabras del crítico sanmarquino, el libro rompe con la idealización romántica del indio y la exótica modernista. Esto le permite, a Escajadillo, crear su narrativa a partir de una ruptura y la configuración posterior de la búsqueda de un realismo en la representación de una mayor proximidad al mundo andino. De ahí se entiende que cite constantemente el juicio de Ciro Alegría sobre López Albújar, quien, según el escritor de *El mundo es ancho y ajeno*, puso «en circulación literaria a indios de carne y hueso» (Alegría, 1963: 8). De esta manera, una frase anecdótica se establece como un lazo que evidencia la relación de uno y otro escritor en la construcción de un proyecto narrativo.

Sin embargo, ¿*Cuentos andinos* es una superación del modernismo? Creemos que no. Si bien Cunce Maille o Juan Jorge, por mencionar algunos personajes, desplazan las imágenes de los indios presentados en *Aves sin nido* o en *Cuentos incaicos* de Valdelomar, no abandonan el exotismo modernista. Como ha quedado demostrado en los capítulos anteriores, los indios de *Cuentos andinos* se alejan del exotismo del modernismo alimentado por modelos esteticistas parnasianos o idealistas románticos; sin embargo, expresan el exotismo modernista en su versión decadentista a través de rasgos de sadismo, perversión, maldad,

profanación que constituyen la imagen de un indio arcano, enigmático, la imagen de una esfinge.

En ese sentido, refiriéndonos al modelo de Escajadillo, creemos que *Cuentos andinos* no debiera de ser considerado dentro del indigenismo sino, por el contrario, una obra modernista, de transición a una nueva estética. Recordemos que Jorge Cornejo Polar ubica este libro dentro del posmodernismo como representante de una de sus vertientes de regreso a lo nacional y antecedente del indigenismo (1980: 115). Estamos más de acuerdo con la primera parte de la propuesta de Cornejo Polar.

Es innegable que el naturalismo es una de las columnas vertebrales de la narrativa de López Albújar. Sin embargo, la sacralización de los vicios y las drogas, la muerte y el sadismo elevado a niveles esteticistas, la configuración de personajes híbridos para representar la dualidad humana, entre la razón y el instinto, son expresiones de una fuente finisecular como el decadentismo que contribuye con la construcción del sujeto indígena en los relatos.

Como la esfinge bifronte de la que habla López Albújar para describir al indio, sus relatos nos presentan el rostro enigmático de personajes sombríos: una imagen pretende encajar con la realidad del indio dentro de su mundo, y la otra, con el hombre moderno para cuestionarlo e interpretarlo. El indio de López Albújar no es de «carne y hueso»; es la metáfora del rechazo a los valores de la sociedad burguesa y de la modernidad.

CONCLUSIONES

1. Una parte de la crítica literaria encasilló *Cuentos andinos* en el realismo indigenista como una forma de interpretar la ruptura que produjo con la narrativa de fuente romántica. Esta lectura verista y realista de *Cuentos andinos* se constituye a partir de la comprensión negativa del modernismo. Esta perspectiva asume el modernismo solo a partir de su exotismo y estilo formal, de ahí que, también, se interprete al libro del escrito chiclayano como una superación del modernismo peruano.
2. El asentamiento del modernismo en el Perú más que tardío fue lento y progresivo, pues tuvo una enorme resistencia en el medio local. Al término de la guerra con Chile, las estructuras sociales, políticas, económicas se encontraban resquebrajadas. Esto motivó el surgimiento de un discurso crítico y radical que tomó las estéticas del realismo y el naturalismo como instrumento de su prédica virulenta y revisionista, envuelta por el positivismo predominante. A esto se añade, la imposición de la conciencia oligarca y su consolidación en las primeras dos décadas del siglo XX. Uno y otro factor amortiguaron en el Perú la presencia del modernismo, el cual se fue desplazando en medio de una tensión entre el objetivismo positivista y el subjetivismo espiritualista.

3. En los textos literarios de Enrique López Albújar, *Miniaturas*, *La mujer Diógenes*, *Cuentos de arena y sol*, anteriores a *Cuentos andinos*, se evidencia la tensión entre el objetivismo naturalista y el subjetivismo romántico y decadentista. El primero está más presente, a través de la estética parnasiana, en *Miniaturas* y, con el naturalismo, en *La mujer Diógenes*; aunque en ambos textos estén también presentes el romanticismo y algunos tópicos decadentistas, respectivamente. Es en *Cuentos de arena y sol*, donde la estética decadentista se muestra con mayor intensidad, sin embargo, es matizada por el naturalismo. Las formas son naturalistas, pero el fondo se vincula a una conciencia subjetiva vinculada con el decadentismo finisecular.
4. La configuración del sujeto andino dentro de *Cuentos andinos* está regulada por la tensión entre el objetivismo naturalista y el subjetivismo decadentista. De este modo, el indio es representado a través de categorías afines al decadentismo: el sadismo, la perversidad, la maldad, los vicios son rasgos que modulan la imagen del indio y su mundo mostrados en los relatos, concretándose en la animalización sugerida de los personajes andinos. El narrador tiende a expresar al indígena a través de la imagen de la esfinge, personaje dual, entre lo humano y lo animal, imagen para representar los límites entre la civilización y la barbarie.
5. Catalogar *Cuentos andinos* como iniciador del indigenismo literario es un error. Si bien el narrador presenta cierto punto de vista reivindicatorio del

sujeto andino, el mundo andino y los personajes que construye son exóticos; pero no a la manera esteticista parnasiana o idealista romántica sino a través de tópicos decadentistas. La maldad y la perversidad rigen a sus personajes, mostrándolos como expresión de rebeldía contra la moral y el mundo burgués, los cuales, dentro del contexto en el que nos ubicamos, están expresados a través del indio idealizado por el romanticismo y el modernismo esteticista de tendencia parnasiana.

BIBLIOGRAFÍA

I. Bibliografía primaria

López Albuja, Enrique. *La mujer Diógenes. Cuentos de arena y sol. Palos al viento*. Lima: CONUP, 1972

_____ *Cuentos andinos*. Lima: Peisa, 2007.

_____ *Cuentos andinos*. Huánuco: Empresa Periodística Perú, 2002.

_____ *Cuentos andinos*. Lima: Peisa, 1987

_____ *Cuentos andinos*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 1965

_____ *Cuentos andinos*. Lima. Editorial Juan Mejía Baca, 1950.

_____ *Cuentos andinos. Vida y costumbres indígenas*. Lima: Imprenta Lux de E. L. Castro, 1924

_____ *Cuentos andinos. Vida y costumbres indígenas*. Lima: Imprenta de la Opinión Nacional, 1920

_____ *De mi casona*. Lima: Juan Mejía Baca, 1966.

_____ *Los caballeros del delito*. Lima: Juan Mejía Baca, 1973 [1936].

II. Bibliografía secundaria

Alegría, Ciro. "A manera de prólogo". En: López Albújar, Enrique. *Memorias*. Lima, Talleres Gráficos P.L. Villanueva, 1963: 7-9.

Ayllón, Ezequiel S. "Prólogo". En: López Albújar, Enrique, *Cuentos andinos*. Lima: Imprenta de La Opinión Nacional, 1920, I-XIX.

Barúa Lanchipa, Norma Isabel. "'E.L.A. desde la perspectiva de T.G.E.'. En *Tomás G. Escajadillo, aportes a la crítica y a los estudios literarios: actas del Coloquio Internacional de Crítica Literaria*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, 2011.

_____. “Reflexiones sobre el doble estatuto de marginalidad del personaje femenino en *Cuentos andinos* y *Los perros hambrientos*”. *Ínsula Barataria* 9 (2009): 89-98

Bendezú Aibar, Edmundo. *La novela peruana. De Olavide a Bryce*. Lima: Lumen, 1992.

Cáceres Cuadros, Tito. *Indigenismo y estructuralismo en López Albújar*. Arequipa: Ediciones de la Dirección Universitaria de Investigación de la Universidad Nacional San Agustín, 1981.

Carrillo, Francisco E. “Los aciertos indigenistas de Enrique López Albújar”. *Revista Peruana de Cultura* 11-12 (1967): 147-151

_____. *Cuento peruano (1904-1971)*. Lima: Biblioteca Universitaria, 1971.

_____. “La comunidad indígena en la obra de Enrique López Albújar”. En: Sabogal Wiese, José (ed.). *La comunidad andina*. México: Instituto Indigenista Interamericano, 1969.

Castro Arenas, Mario. *La novela peruana y su evolución social*. Lima: Ediciones Cultura y Libertad, 1964.

Castro Urioste, José. “Ambigüedades, mestizaje y tensiones irresueltas en la narrativa indigenista de Enrique López Albujar”. *Indigenismo hacia el fin del milenio. Homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Pittsburgh, Biblioteca de América, 1998.

_____. “Releyendo el indigenismo: de *Cuentos andinos* a *El hechizo de Tomayquichua*”. *Lexis* XXIII 1 (1999): 153-165

_____. “El proyecto ideológico en *Cuentos andinos* de Enrique López Albújar”. *Osa Mayor* 4 (1991): 26-32

Carhuaricra Anco, Miguel Ángel. «Enrique López Albújar. *Obras completas. Poesía*. Tomo II». En *Revista Oficial del Poder Judicial* 10 (12) (2019): 241-248.

Churampi Ramírez, Adriana. “Ushanan-jampi: la justicia de los otros”. *Revista digital de estudios literarios Espéculo*, consultada el 23 de octubre de 2015, <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero30/ushanan.html>

Cornejo, Raúl-Estuardo. “López Albújar, de *Miniaturas* (1895) a *Cuentos andinos* (1920)”. Tesis doctoral, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1962.

_____. “López Albújar: frente y perfil”. Tesis de Bachillerato, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1960

_____. “López Albuja. Tras la huella primera” (estudio preliminar). En: López Albuja, Enrique, *La mujer Diógenes. Cuentos de arena y sol. Palos al viento*. Lima: CONUP, 1972, pp. IX-XXXVII

_____. *Simbad el terrestre o don Enrique López Albújar y sus memorias*. Lima: P.L. Villanueva, 1963.

_____. *López Albújar, Narrador de América: trayectoria vital*. Lima: Anaya, 1961.

Cornejo Polar, Antonio. *Literatura y sociedad en el Perú. La novela indigenista*. Lima: CELACP, 2005.

_____. “Historia de la literatura del Perú republicano”. En: VV.AA. *Historia del Perú*. Tomo VIII: Perú republicano y procesos e instituciones. Lima: Editorial Juan Mejía Vaca, 1980.

Dawe, Jhon y Lewis Taylor. “Enrique López Albújar y el estudio del bandolerismo peruano”. *Debate Agrario* 19 (1994): 135-172

Delgado, Wasington. “Enrique López Albújar. Las ondulaciones de la modernidad”. En. *El Dominical*. Suplemento de *El Comercio* (23 de noviembre de 1997): 12.

_____. “Homenaje a Enrique López Albújar”. En: *Revista Cultural del Departamento Académico de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Tacna* 1 (1977): 3-10.

Escajadillo, Tomás G. *La narrativa de López Albújar*. Lima, CONUP, 1972.

_____. “Nueva lectura a *Cuentos andinos*”. *Narradores peruanos del siglo XX*. Lima: Lumen, 1994, pp.17-62

García Sierra, Begoña-Leticia. “La percepción del otro en *Cuentos andinos*”. Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 2007, consultado el 24 de octubre de 2015, http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_233.pdf

Gnutzmann, Rita. *Novela y cuento del siglo XX en el Perú*. Murcia: Universidad de Alicante. Unidad de Investigación, 2007.

Gómez Lace, Betty. “El indio y la naturaleza en los cuentos de López Albújar”. *Revista Iberoamericana* 49 (1960): 141-145.

González Montes, Antonio. “López Albuja: de lo verosímil práctico a lo verosímil mítico”. Tesis de Bachiller, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1972

Honores, Elton. "Tres incisiones a *Cuentos andinos* (1920) de Enrique López Albújar". En *Tomás G. Escajadillo, aportes a la crítica y a los estudios literarios: actas del Coloquio Internacional de Crítica Literaria*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, 2011.

Jiménez Borja, José. "Una personalidad y una obra profundamente peruanas". Estudio introductorio a *Las caridades de la señora de Tordoya*, de Enrique López Albújar. Lima: Juan Mejía Baca, 1955.

_____. "En torno a Enrique López Albújar". En: *El Comercio. Suplemento Dominical* (26 de abril de 1953): 2.

Lira Pinto, Jorge. "El conflicto de conciencia en el juez Enrique López Albújar". En *Persona y familia*. Revista del Instituto de la Familia. Facultad de Derecho de la UNIFE 1 (2012): 49-57.

López Alfonso, Francisco José. "Narrativa indigenista y racismo: Ventura García Calderón, Enrique López Albújar y Luis E. Valcárcel". *América sin nombre* 13-14 (2009): 94-102

_____. "*Hablo, señores, de la libertad para todos*" (López Albújar y el indigenismo en el Perú). Murcia: América sin nombre, 2006.

_____. "Aproximación a *Cuentos andinos*". En: *Anales de Literatura Hispanoamericana* 27 (1998): 111-123.

Malpartida Besada, Mario A. "Reseña a *Cuentos andinos*". *Letras* 103-104 (2002): 310-312.

Mejía Baca, José. Prólogo a *Cuentos andinos*. Lima: Mejía Baca, 1950.

Remy, María Isabel. "Arguedas y López Albújar: rasgos de un nuevo perfil de la sociedad serrana". *Debate Agrario* 13 (1992): 121-137.

Rodríguez Tineo, Duberlí Apolinar. *Semblanza de Enrique López Albújar*. Lima, Corte Suprema de Justicia de la República: 2010. Recuperado de <https://www.pj.gob.pe/wps/wcm/connect/9aaa5c8048eb75baaf1daf8dbc207ee3/D%C3%ADa+de+Juez+2010.pdf?MOD=AJPERES>.

Tamayo Vargas, Augusto. "Enrique López Albújar". *Revista Peruana de Cultura* 6 (1965): 105-121.

Ventura Vásquez, Williams Nicks. "Hacia una tendencia modernista (simbolista): el drama *Desolación* (1917) de Enrique López Albújar". *Tesis* 10 (2017): 135-152.

Valenzuela, Jorge. "Enrique López Albújar. Obras completas. Narrativa". En: *Revista Oficial del Poder Judicial*, vol. 9, 11 (2019): 457-459.

_____. “El freno naturalista y la representación del indio en Ushanan-Jampi de López Albújar”. En: *Letras* vol. 90, 131 (2019): 54-76.

Vidal, Luis Fernando. “A manera de prólogo”. En: López Albuja, Enrique, *Cuentos andinos*. Lima: Peisa, 1987, pp. 7-10.

III. Bibliografía complementaria

Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Volumen I: *La colonia. Cien años de república*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

Aquézolo Castro, Manuel (comp.) *La polémica del indigenismo*. Lima, Mosca Azul editores, 1976.

Arroyo Reyes, Carlos. “Decadentismo y autoctonismo en los Cuentos incaicos de Abraham Valdelomar”. En: *Wayra* 2 (2005): 31-37.

Blasco, Javier. “Modernismo y modernidad”. En: *Ínsula* 485-486 (1987): 37.

Bendezú Aibar, Edmundo. *La novela peruana. De Olavide a Bryce*. Lima: Lumen, 1992.

Bernabé, Mónica. *Vidas de artistas. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922)*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2006.

Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid, Cátedra, 1995.

Burga, Manuel y Alberto Flores Galindo. *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*. Lima: Rikchay, 1984 [1980].

Cardona-Castro, Ángeles. “Psicopatología del decadentismo alemán: de Wagner (*Tristán*) a Nietzsche (“Ditirambos de Dionisio”) y Hofmannsthal (*Electra*)”. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura general y comparada* 5 (1983): 23-30

Carrillo, Silvana. “El decadentismo modernista de Ventura García Calderón. Anomia, patologías y sátira en ‘Invitación a la soledad’”. En: *Desde el Sur*, 11 (2019): pp. 333-341.

Clúa Ginés, Isabel. “La morbidez de los textos: literatura y enfermedad en el fin de siglo”. En: *Frenia* IX (2009): 33-52.

Charbonneau-Lassay, L. *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. Vol. I. Barcelona: Sophia Perennis, 1997.

Contreras, Carlos y Marcos Cueto. *Historia del Perú contemporáneo*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2007.

Cornejo Polar, Antonio. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudio y Publicaciones, 1989.

De la Riva-Agüero, José. *Carácter de la literatura del Perú independiente*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1962 [1905].

De Onís, Federico. "Sobre el concepto del Modernismo". En *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana* T.2 *Del romanticismo al modernismo*. Barcelona, Critica, 1991.

Delgado, Washington. *Historia de la literatura republicana. Nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente*. Lima: Rikchay, 1984.

Earle, Peter. "El ensayo hispanoamericano, del modernismo a la modernidad". En: *Revista Iberoamericana* 118-119 (1982): 47-57.

Escajadillo, Tomás. *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Amaru Editores, 1993.

Escobar, Alberto. *La narración en el Perú*. Lima, Editorial Letras Peruanas, 1956.

Franco, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana (a partir de la independencia)*. Barcelona: Ariel, 1975.

Fernández-Cozman, Camilo. "José María Eguren, un poeta insular". En: *Tonos digital*, 36 (2019): 1-12. Recuperado de

http://repositorio.ulima.edu.pe/bitstream/handle/ulima/7776/Fernandez_Cozman_Camilo_eguren.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Flores Galindo, Alberto. *La agonía de Mariátegui. La polémica con el Komintern*. Lima, DESCO, 1980.

Gálvez, José. *Posibilidad de una genuina literatura nacional*. Lima: M. Moral-Pando, 1915.

García-Bedoya, Carlos. "El canon literario peruano". En *Letras* 78 (2007): pp. 7-24.

García Calderón, Ventura. *Del romanticismo al modernismo*. París, P. Ollendorff, 1910.

García Sánchez, Elsa. Tres novelas inmorales. La estética decadente de Enrique Gómez Carrillo. Tesis Doctoral. Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana. Universidad de Salamanca. 2015.

Gomes, Miguel. "Prólogo". En: *Estética del modernismo hispanoamericano*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2002.

González, Aníbal. *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Gredos, 1987.

González Echeverría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

González Vigil, Ricardo. *El cuento peruano 1920-1941*. Lima: PetroPerú/Ediciones COPE, 1990.

Gullón, Ricardo. *Direcciones del modernismo*. Madrid, Gredos, 1963.

_____. "Indigenismo y modernismo". En: *Revista de la Universidad de México* 3 (1962): 18-20.

Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988 (1983).

_____. "Los supuestos social-histórico del Modernismo". *Ínsula* 485-486 (1987): 38.

_____. "El modernismo y su contexto histórico social". En: *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español* 28 (1983): 91-98.

Gutiérrez, Fátima. "El héroe decadente". En: *Théleme. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 15 (2000): 79-88.

Halperin Donghi, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978 [1954].

Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.

Hernández, Alexander. "La evolución del cisne en la poesía de Rubén Darío". En: *Revista Realidad* 145-146 (2015): 73-88.

Herrero, Javier. "Fin de siglo y modernismo. La virgen y la hetaira". En: *Revista Iberoamericana* 110-111 (1980): 29-50.

Highet, Gilbert. *La tradición clásica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.

Higgins, James. *Historia de la literatura peruana*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2006.

Hinterhauser, Hans. *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid: Taurus, 1980.

Huamán, Miguel Ángel. *Las letras y los hombres: para una historia de la crítica literaria peruana* Vol. 1. Lima: Dedo Crítico, 2015.

Kaliman, Ricardo. "La carne y el mármol. Parnaso y simbolismo en la poética del modernista hispanoamericano". En: *Revista Iberoamericana* 146-147 (1989): 2-32.

Klarén, Peter F. *Nación y sociedad en la historia del Perú*. Lima: IEP, 2004.

Kristal, Efraín. *Una visión urbana de los andes. Génesis y desarrollo del Indigenismo en el Perú: 1848-1930*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1991.

Larrú, Manuel. "La perspectiva del autor implícito en la obra de José María Arguedas. De una visión indigenista a una visión andina". En: Gladys Flores Heredia, Javier Morales Mena y Marco Martos Carrera. *Arguedas Centenario. Actas de Congreso Internacional José María Arguedas. Vida y obra (1911 – 2011)*. Lima: Academia Peruana de la Lengua, Editorial San Marcos y Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2011: 375 – 384.

Lauer, Mirko. *Andes imaginarios: discursos del indigenismo-2*. Cusco: Sur Casa de Estudios del Socialismo, 1997.

_____. *El sitio de la literatura. Escritores y política en el Perú del siglo XX*. Lima: Mosca Azul, 1989.

Litvak, Lily. "Las flores en el modernismo hispanoamericano". En: *Creneida* 1 (2013): 134-159.

_____. "Fatalismo y decadencia en el Oriente modernista". *Ínsula* 485-486 (1987): 39-40.

_____. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Bosch, 1979.

Litvak, Lily (ed.) *El modernismo*. Madrid: Taurus, 1981.

Loayza, Luis. *Sobre el novecientos*. Lima: Hueso Húmero, 1990.

_____. "Riva Agüero contra el modernismo". En: *Lexis* vol. V, 1 (1981): 119-124.

Macías Villalobos, Cristobal. "Algunas consideraciones sobre el simbolismo de la Esfinge". En: *Mirabilia* 15 (2012/2): 250-287.

Mariátegui, José Carlos. "El proceso de la Literatura". *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta, 2002 (1928), pp. 228-350.

Martino, P. *Parnaso y Simbolismo* (1850-1900). Buenos Aires: El Ateneo, 1948.

Maya, Rafael. "La prosa 'estética' del modernismo (un recuerdo de Ventura García Calderón)". En: *Boletín Cultura y Bibliográfico* 7, 3 (1964): 377-380.

Meléndez, Concha. *La novela indianista en Hispanoamérica (1832 – 1889)*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1961.

Meyer-Minnemann, Klaus. *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991 [1979].

_____. "La novela modernista hispanoamericana y la literatura europea del fin de siglo: puntos de contacto y diferencias". En: Schulman, Iván A. (Editor). *Nuevos asedios al modernismo*. Madrid: Taurus, 1987.

Millones, Luis. "Capítulo 3. El puma, el cóndor y la serpiente". *La fauna sagrada de Huarochirí*. By Millones. Lima: Institut français d'études andines, 2012. (pp. 81-111) Web. <<http://books.openedition.org/ifea/6534>>.

Monguió, Luis. *La poesía postmodernista peruana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.

Mora, Gabriela. *Clemente Palma: el Modernismo en su versión decadente y gótica*. Lima, Instituto de Estudios Peruano, 2000.

_____. "Modernismo decadentista: *Confidencias de psiquis* de Manuel Díaz Rodríguez". En: *Revista iberoamericana* 178-179 vol. LXIII (enero-junio 1997): 263-274.

_____. *El cuento modernista hispanoamericano. Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Manuel Díaz Rodríguez, Clemente Palma*. Lima – Berkeley: Latinoamericana Editores, 1996.

Morales, Carlos Javier. "Tendencias naturalista en el naturalismo argentino". En: *Revista chilena de literatura* 52 (1998): 31-42.

Mostajo, Francisco. "Los modernistas peruanos". En: *San Marcos* II, 5 (1948 [1896]): 143-155

Núñez, Estuardo. *La literatura peruana en el siglo XX*. México: Pormaca, 1965.

Oliart, Patricia. "Poniendo a cada quien en su lugar: estereotipos raciales y sexuales en la Lima del siglo XIX". En: Panchifi, Aldo y Felipe Portocarrero (Editores), *Mundos*

interiores: Lima 1850-1950. Lima: Centro de Investigaciones de la Universidad del Pacífico, 1998. Pp. 261-288.

Olivares, Jorge. "La recepción del decadentismo en Hispanoamérica". En: *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. Del Romanticismo al Modernismo*. Tomo 2. Barcelona: Ed. Crítica, 1991. Pp. 74-86

Onís, Federico. "Sobre el concepto de modernismo". En: *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. Del Romanticismo al Modernismo*. Tomo 2. Barcelona: Ed. Crítica, 1991. Pp. 67-74.

Ortega, Julio. "José María Eguren". En: *Cuadernos hispanoamericanos*. 247 (1970): 60-85.

Ortiz Canseco, Marta. "Incaísmo y decadentismo en los cuentos de Abraham Valdelomar". En: *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve* 8 (2015): 1-9.

Osorio, Nelson. *Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX*. España: Universidad de Alicante y Universidad de Santiago de Chile, 2000.

Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo 3: Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo. Vuelta*. Colombia: Oveja Negra, 1985.

_____. *Cuadrivio*. México: Ed. Joaquín Mortiz, 1965.

Phillips, Allen W. "El arte y el artista en algunas novelas modernistas". *Revista Hispánica Moderna*, XXXIV, 3-4 (1968): 757-775.

Poe, Karen. *Eros pervertido. La novela decadente en el modernismo hispanoamericano*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010.

Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona, El Acanalado, 1999 [1930].

Prendes, Manuel. *La novela naturalista hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, 2003.

Perus, Francois. *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*. México: Siglo Veintiuno editores, 1980.

Rama, Ángel. "La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)". *Hispamérica* 36 (1983): 3-19.

_____. *Rubén Darío y el modernismo*. Venezuela: Biblioteca Central de Venezuela, 1970.

Ramírez, Sergio. "El Libertador". En: Darío, Rubén. *Del símbolo a la realidad. Obra selecta*. Madrid: RAE y ASALE, Alfaguara, 2016.

Ritvo, Juan B. *Decadentismo y melancolía*. Buenos Aires, Alción, 2006.

Sánchez, Luis Alberto. *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú*. Tomo IV. Lima: Editorial Mejía Baca, 1981.

_____. *La literatura peruana. Tesis universitaria de 1920*. Lima: Instituto Luis Alberto Sánchez, 1998.

Salazar Bondy, Augusto. *Historias de las ideas en el Perú contemporáneo*. Lima: Francisco Moncloa, 1965.

Salvi, Luca. "Contra la esfinge. El paradigma edípico en la modernidad hispanoamericana". En: *Centroamericana* 28.1 (2018): 183-208.

Schulman, Iván A. "Vigencia del modernismo: concepto en movimiento". En: *Temas* 18-19 (1999): 126-133.

_____. "Reflexiones en torno a la definición del modernismo". En: Sosnowski, Saúl (Selección, prólogo y notas). *Lectura crítica de la literatura latinoamericana. La formación de las culturas nacionales*. Tomo II. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1996: pp. 239-304.

_____. "Modernismo/modernidad: metamorfosis de un concepto". En: Schulman, Iván A. (Editor). *Nuevos asedios al modernismo*. Madrid: Taurus, 1987.

_____. *El modernismo hispanoamericano*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1969.

Sánchez Franco, Moisés. "La representación del sujeto aristócrata y del sujeto juvenil drogado en Historietas malignas de Clemente Palma". Tesis. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 2007.

Sebreli, Juan José. *Las aventuras de la vanguardia: el arte moderno contra la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana. 2002.

Segura Zariquiegui, Ainhoa. "El decadentismo en Clemente Palma: crisis religiosa, patriarcal y aristocrática en Perú". En: *Monteagudo* 21 (2016): 175-192.

_____. *La melancolía en la poesía modernista peruana*. Tesis. Universidad Autónoma de Madrid. Facultad de Filosofía y Letras, mayo 2012.

Silva-Santisteban, Ricardo. Introducción a *Abraham Valdelomar. Obras completas*. Tomo I. Lima: Ediciones COPE, 2000.

Sobrevilla, David. "Las ideas en el Perú contemporáneo". En: Silva Santisteban, Fernando (ed.) *Historia del Perú*. Lima: Mejía Baca, XI, 1980: 113-415.

Tamayo Vargas, Augusto. *Literatura peruana*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1965. Tomo II.

Uzcátegui Moncada, Laura Beatriz. "La Décadence y el Décadisme en Francia: Origen y evolución de una concepción estética". *Núcleo* 29 2012. Disponible en http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-97842012000100007

Valenzuela Garcés, Jorge. "La experiencia narrativa de Ventura García Calderón: del decadentismo modernista a la cuentística del exotismo regionalista" (estudio preliminar). En: García Calderón, Ventura *Narrativa completa*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011.

Vargas Llosa, Mario. *Bases para una interpretación de Rubén Darío*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos – Facultad de Letras y Ciencias Humanas – Instituto de Investigaciones Humanísticas, 2001 (1958).

_____. "José María Arguedas descubre al indio auténtico". En: *Visión del Perú* 1 (1964): pp. 3-7.

Ventura Vásquez, Williams Nicks. "La presencia del modernismo en el teatro peruano (1903-1931). Tesis. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 2017.

Veres, Luis. *La narrativa del indio en la revista Amauta*. Valencia: Universitat de Valencia, 2001.

Vilar, Gerard. "El decadentismo como doctrina estética". En: *Annals d'arquitectura* 4 (1987): 19-26.

Yurkievich, Saúl. "Modernismo: arte nuevo". En: *Ínsula* 487 (1986):24.

_____. *Celebración del modernismo*. Barcelona: Tusquets, 1976.